BENEDETTO CROCE

GESAMMELTE
PHILOSOPHISCHE SCHRIFTEN

II. REIHE 3

# KLEINE SCHRIFTEN ZUR AESTHETIK

## II

J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK) TÜBINGEN

1929

# BENEDETTO CROCE

## Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung Herausgegeben von Hans Feist

*Band I*

*Band II*

*Band III*

*Band IV*

II. Reih

*Band I*

*Band II*

*Band III*

SER *1929*

*Im Einzelverkauf M. 12.50, in Ganzlwd. geb. M. 16.50*
*In der Subskription M. 11.50, in Ganzlwd. geb. M. 15.50*

J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen

BENEDETTO CROCE

# GESAMMELTE PHILOSOPHISCHE SCHRIFTEN

## IN DEUTSCHER ÜBERTRAGUNG

HERAUSGEGEBEN VON

HANS FEIST

II. REIHE

KLEINERE PHILOSOPHISCHE SCHRIFTEN

DRITTER BAND

1929

VERLAG VON J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK)

TÜBINGEN

BERKELEY BAPTIST DIVINITY SCHOOL
SANDFORD FLEMING LIBRARY

BENEDETTO CROCE

# KLEINE SCHRIFTEN ZUR ÄSTHETIK

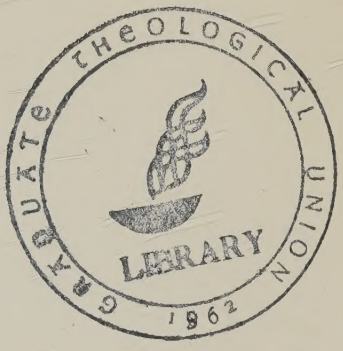
IN ZWEI BÄNDEN

AUSGEWÄHLT UND ÜBERTRAGEN

VON

JULIUS VON SCHLOSSER

ZWEITER BAND



1929

VERLAG VON J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK)
TÜBINGEN

QL23
C87
Ser. 2
v. 3

QB
3614
.C74
A4
1927
Ser. 2
v. 3

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

Druck von H. Laupp jr in Tübingen.

# I.

# ZUR THEORIE DER KRITIK UND GESCHICHTE DER LITERATUR

45053

I.

# DIE LITERARISCHE KRITIK ALS PHILOSOPHIE.

(1918)

Eine der am weitesten verbreiteten und beständig wieder auflebenden Meinungen geht dahin, daß die literarische Kritik, wolle sie frei und unverfälscht urteilen, sich vor Begriffen, Definitionen, Systemen, somit überhaupt vor allem, was philosophischen Charakter trägt, hüten müsse.

Zum Beweis oder zur Bestätigung dafür werden die verfehlten oder geradezu geschmacklosen Billigungen und Mißbilligungen angeführt, die philosophierende Kritiker so häufig in literarischen Dingen zu ihrem eigenen großen Nachteil von sich gegeben haben, wie im Gegensatz dazu die Richtigkeit, Feinheit, das Gehaltvolle in den Urteilen der Nicht-Philosophen, schlichter Liebhaber und Kenner der Dichtung.

Indessen erweist sich diese Meinung unverzüglich als theoretisch unhaltbar, denn Kritik ist Urteil, und das Urteil erfordert das Kriterium des Urteils, Kriterium aber des Urteils Denken des Begriffs, dieses wieder Beziehung auf andere Begriffe; Beziehung von Begriffen macht aber, letzten Endes, System oder Philosophie aus.

Gegen diese einfache und klare Beweisführung läßt sich nur ein einziger Einwand erheben: jener der »impressionistischen« oder »relativistischen« Kritik, die der Kritik alle Wirksamkeit von Urteil und Wahrheit abspricht und, da sie damit die Kritik selbst leugnet, sich auch den Grenzen der Diskussion entzieht. Unnötig zu sagen, daß die impressionistische Theorie anderseits, eben durch diese Leugnung, auf ihre Weise Philosophie ist, und der unter dem Namen des Skeptizismus allgemein bekannten philosophischen

Einstellung nach ihrer Art entspricht, ja mit ihr zusammenfällt. Nichtsdestoweniger könnte es trotzdem den Anschein haben, daß man zwar vermeide, in die Unlogik des Skeptizismus zu verfallen, jedoch gegen die Philosophie, die ihre Unumgänglichkeit für die Kritik und ihr inneres Verwachsensein mit dieser behauptet, eine annehmbare Erwägung vorbringe, die denn auch tatsächlich in der der philosophischen Kritik abholden Ansicht versteckt ist, und zwar nicht bestreitet, daß die Kritik Urteil sei und nach Kriterien und Begriffen verlange, wohl aber, daß es ihr zu diesem Zweck zukomme, sich mit der Philosophie zu beladen und zu verwickeln; denn ihr genüge, ja der einzige nützliche und heilsame Weg für sie sei der gesunde Menschenverstand, der goldene *bon sens*. Alles recht, nur müßte dann erklärt werden, worin denn nur der so sehr gepriesene und ersehnte gute Menschenverstand bestehe und wie er sich auswirke, der zwar nach dem landläufigen Sprachgebrauch sicher keiner Erklärung bedarf, deren aber gar sehr benötigt, wenn er die Rolle eines nicht mehr empirischen, wohl aber kritischen und scharf umrissenen Begriffs spielen will. »Guter Menschenverstand« will dann die Fähigkeit zu erkennen bedeuten, die, sich über die Trivialität des gemeinen Verstandes erhebend, das einseitige Erkennen und das willkürliche Theoretisieren nachdrücklich verwirft und den richtigen Kern der Ideen und der Dinge erfaßt. So definiert erweist sich aber der gute Menschenverstand als nichts anderes denn als das Ideal der Philosophie selbst, der vorurteilslosen Philosophie, offen den Eindrücken der Wirklichkeit, behutsam, kritisch, verständig, maßvoll: ein Ideal, das die großen Philosophen in den genialen Partien ihrer Werke verwirklicht haben, in Sätzen erhabenen guten Menschenverstandes, derart, daß diese sämtlich, ein wenig früher oder später, in das Allgemeinbewußtsein Eingang gefunden haben, und das nicht etwas Angeborenes und Fixes ist, sondern — obgleich dies häufig unbemerkt bleibt oder leicht vergessen wird — zu dem Gedanken Platos und Aristoteles', des Cartesius und Kants, wie der übrigen Wahrheitsschöpfer, auch Jesus von Nazareth nicht ausgeschlossen, verwebt sind, und das durch die Gedanken der neuen Denker unaufhörlich modifiziert und bereichert wird. Tatsächlich würde aber »guter Menschenverstand« in einem anderen und verbreiteteren Sinn eben just eine Fähigkeit natürlichen Erkennens bedeuten, außerhalb jeglicher geistigen Erziehung und außerhalb der Geschichte, Zaum und

Korrektiv für die Irrtümer, die Erziehung und Geschichte häufig in die Geister bringen. Freilich ist er in solcher Bedeutung zweifellos eine Täuschung, ein Phantasiegebilde, denn der Mensch existiert in Wirklichkeit nur als erzogen und geschichtlich bedingt; die Ansprüche des guten Menschenverstandes sind auch ihrerseits geschichtliche Erwerbungen und Früchte einer mehr oder minder methodischen Erziehung, alles in allem genommen, wie schon erwähnt, Widerhall des spezifischen und methodischen Philosophierens. Der gute Menschenverstand wird also bestenfalls die Gegenwirkung der guten gegen die schlechte Philosophie darstellen, der zu Unrecht verleugneten gesunden gegen eine andere ungesunde, oder des echten philosophischen Sinns gegen angenommene falsche, oder wohl ursprünglich wahre, aber dann frostig, starr und leblos gewordene Lehren; in diesem Betracht verfallen wir in keinen Widerspruch, denn unter unserer Behauptung, die literarische Kritik sei Philosophie, will stets die gute, nicht die schlechte Philosophie verstanden sein, und sie soll auf jeden Fall für die schlechte Philosophie verantwortlich gemacht werden, so oft sie diese gestaltet und anwendet.

Hält so die aphilosophische These in der Theorie auf keine Weise stand, so ist es unmöglich, daß sie durch besondere und geschichtliche Tatsachen, die man als Beweise anführt, bekräftigt und noch weniger bewiesen würde; sie werden sich vor einer aufmerksamen Untersuchung als nicht vorhanden oder als übel interpretiert erzeigen. Und da hier nicht der Ort ist, auch nur im Auszug eine Geschichte der literarischen Kritik in ihrem Verhältnis zur Aesthetik wie zur Philosophie im allgemeinen zu geben, so wollen wir nur die Unrichtigkeit der gewöhnlichen Interpretationen an ein paar Beispielen erläutern, die der ja allen vertrauten modernen französischen Kritik, entnommen wurden.

Vielleicht kein Kritiker hat sich aphilosophischer gebärdet als Jules Lemaître, der gewiß zu den besten Kennern von Dichtung und Literatur gehört, die jemals aufgetreten sind: ein entzückender Schriftsteller, was Schwung, Klarheit, Frische, Sinn für das Wahre anbelangt. Allein woher nahm Lemaître die ihm so teure Theorie von der Kritik als unmittelbarer und lebendiger Impression des Kunstwerkes, die kein moralisches Urteil, keine wissenschaftliche Ueberlegung hervorzubringen oder zu modifizieren vermag; woher, wenn nicht aus der modernen Philosophie der Kunst, der Aesthetik,

vor allem aus der *Kritik der Urteilskraft* von Immanuel Kant, die — es verschlägt wenig, ob er sie gelesen hat oder nicht — da lehrte, daß der Geschmack am Schönen »ohne Beziehung auf ein Urteil« ist und eine »Zweckmäßigkeit ohne Setzung eines Endzwecks« verwirklicht? Woher sein mannigfaltiges und verfeinertes moralisches, soziales, psychologisches Verständnis, sein rasches Erfassen der geschichtlichen Zusammenhänge, wenn nicht aus dem ganzen Denken des neunzehnten Jahrhunderts? Woher schöpfte er, wenn nicht aus demselben reichen Born die polemische Kraft gegen Brunetière und andere Kritiker des gleichen Schlages, die sich herausnahmen, über Einstimmigkeit oder Zwiespältigkeit des Geschmacks als über etwas Launenhaftes und Unwichtiges hinwegzuschreiten, nur mit dem feststehenden starren Kriterium der »öffentlichen Sittlichkeit«, der »sozialen Erhaltung«, der »Gesetze der Genres« zu billigen oder zu verwerfen? Ebenso wie gegen jene anderen, die sich vorsetzten, gänzlich von Billigung und Tadel abzusehen und sich darauf beschränken wollten, die Werke in die bezüglichen »historischen Reihen«, als Urkunden der Zeit anzuordnen? Hat somit die mannigfaltig aufgenommene und wiedergedachte Philosophie Lemaîtres Kritik belebt, so zog sie ihr doch anderseits manche Grenzen, wegen der besonderen Form seines Philosophierens, die wenig durchgearbeitet, wenig methodisch, unkundig der Geschichte der Philosophie und sprunghaft war; diese Grenzen werden nicht nur offenbar an der häufig erscheinenden Unfähigkeit, in den Mittelpunkt der Probleme vorzudringen, deren kräftiger Erfassung die leichte Plauderei vorzuziehen, die jene bloß streift und sie wohl mitunter, aber nur im Fluge löst, oder sie aufstellt und dann ungelöst läßt, sondern auch in einer andern dauernden Unfähigkeit, die methodischen Irrtümer der Kritiker, die Lemaître bekämpfte, in ihren Grundlagen zu treffen und seiner eigenen Theorie logischen Halt zu geben. Lemaître hat solche Irrtümer mehr in ihren Auswirkungen beschrieben und lächerlich gemacht, als daß er sie dargelegt, erklärt und, sie sich selbst begreiflich machend, überwunden hätte. Der Kritiker (sagt er), der sich an die »notwendigen Gesetze« der Kunstgattungen und an die »sittlichen und gesellschaftlichen Interessen« klammert: »*suppose chez eux qui la pratiquent, une grande superbe intellectuelle, une extrême surveillance de soi, et comme une terreur de jouir d'autre chose que des démarches, jeux et prouesses dialectiques de son propre*

*esprit. On m'a rapporté que l'écrivain incroyablement vivace et impétueux qui représente chez nous cette école critique* (Brunetière) *disait un jour à un confrère suspect d'indolence, d'ingénuité et d'épicuréisme littéraire: — Vous louez toujours ce qui vous plait. Moi, jamais. — Dur renoncement apparent! ... J'ajoute que cette critique ascétique et raisonneuse, difficile à exercer supérieurement, est de ces emplois qui supportent le mieux une médiocrité honorable.*« Was aber die anmutige frische Kritik anlangt, hervorgehend aus der echten Aneignung und dem Genuß des Kunstwerkes, wie er sie seinerseits gepflegt und der vorausgehenden gegenübergestellt hat, so läßt sich nicht behaupten, daß er sie irgendwie gerechtfertigt hätte; denn eine solche Rechtfertigung war es sicherlich nicht, wenn er immer wiederholte und darauf bestand, daß sie in der Darlegung der von den gelesenen Werken erzeugten Eindrücke begründet sei, so wie der Leser sie als Individuum erfährt, in ganz persönlicher Weise, je nach dem Augenblick, in dem er liest, an einem finsteren oder hellen Tage, mit dieser oder jener geistigen Verfassung; ebensowenig seine Behauptung, daß was gefiel, eben gefallen hat, und selbst angenommen, es sei ein Irrtum unterlaufen, und was gefiel, in einem anderen Augenblick nicht mehr gefallen würde, letzten Endes damit nichts verloren sei, weil das einmal Genossene eben unverrückt bleibt und, wie das Sprichwort sagt, eben »wo Vergnügen, auch kein Verlust« sei. Hier zeigt es sich, daß Lemaître Kant halb gelesen, d. h. seine Wirksamkeit halb erfahren hat; hätte er sie zur Gänze empfunden, so würde er zur Einsicht gelangt sein, daß er sehr häufig das Schöne mit dem Angenehmen verwechselte, das zum Unterschied von dem ersten »keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit hat«; sowie daß er die Wirksamkeit des Denkens seines Jahrhunderts ebenso nur zur Hälfte erfahren hat, das ihn hätte dazu führen müssen — was in der Tat nicht geschehen ist —, die Koinzidenz zwischen der echten Impression des Geschmacks und dem historischen Urteil über die Realität und die reale Qualität und Physiognomie der Werke zu finden. Von dem Vorwurf getroffen, den mancher machte, daß er »allgemeiner Ideen« (wie man in Frankreich sagt, d. h. philosophischer) bar sei, versuchte er zuweilen den rechten Weg einzuschlagen; er bemerkt: »*Les raisons qu'on donne d'une impression particulière impliquent toujours des idées générales: on ne les peut motiver sans motiver à la fois tout un ordre d'impressions analogues.*« Allein

diese »Allgemeinheiten« — man bezeichnete sie besser als »Universalität« des Wahren und des Gedankens — verschmolz bei ihm sofort mit der simplen Aehnlichkeit im Geschmack, d. h. der Lustempfindung solcher, die empfanden wie er. »*Et sans doute, la critique impressioniste semble ne décrire que sa propre sensibilité, physique, intellectuelle et morale, dans son contact avec l'oeuvre à définir; mais, en réalité, il se trouve être l'interprète de toutes les sensibilités pareilles à la sienne*« [1]). Ein so eleganter Geist wie der seine fand nicht nur an solchen Widersprüchen Genüge, sondern verfiel zuweilen in echte und rechte Kindereien, so etwa: es sei nicht möglich, Literaturgeschichte zu schreiben, d. h. kritische Darstellungen einer Reihe von Werken, weil diese letzteren nicht sämtlich im gleichen Augenblick gelesen werden könnten, im selben Alter, im selben Zustand von Gesundheit und Laune, mit den nämlichen politischen Anschauungen und den nämlichen religiösen Ueberzeugungen; da ferner in den Jahren, die für die Lektüre notwendig sind, das Individuum wechselt, wie die Welt und die Eindrücke, mithin: »*la critique est une chimère*« [2]). Aus diesem Wechsel des Individuums und der Welt, der letzten Endes die unablässige Entwicklung der Geschichte ist, läßt sich aber keine andere Folgerung ziehen, als daß am Schlusse eines Werkes ein anderes beginnt, da inzwischen neue Probleme gereift oder vorbereitet worden sind, die den alten die Hand reichen und neue Antworten erfordern, die sich ihrerseits wieder den alten anschließen.

Kommt die Kritik Lemaîtres heil davon, nicht etwa an ihrer vorgeblichen philosophischen Unschuld gemessen, sondern vielmehr einzig nur an der in ihr wirksamen Philosophie, und fällt sie in den Teilen, in denen diese Philosophie entweder mangelt oder unzureichend und konfus ist, dahin, so ist die seines Widersachers Brunetière nicht so sehr durch ein Uebermaß an Philosophie verfehlt, als einfach deshalb, weil sie durch eine veraltete und widerspruchsvolle Philosophie getrübt ist. Brunetière hat alles wieder zusammengeklaubt, was durch die neuen idealistischen Auffassungen von Kunst und Geschichte gebrochen und zerstreut worden war, d. h. die Rhetorik, die literarischen Institutionen, den Intellektualismus des siebzehnten Jahrhunderts und die reli-

1) Vorrede zum VI. Bande der *Contemporains* S. IX—XII.
2) In dem Buch über Chateaubriand S. 223/5.

giöse Transzendenz; dieses alte Gerümpel verband er dann mit ein paar der fragwürdigsten neuen Dinge, so mit der positivistischen Entwicklungslehre, in der das Werden durch den Naturalismus hindurchgehend sich als ein abstraktes Werden von »Gattungen« darstellte. Daher seine darwinistische Entwicklungstheorie der literarischen Genres, die als eine fruchtbare Entdeckung hingestellt wurde, während sie das ästhetische und kritische Denken schon ausdrücklich oder stillschweigend annulliert oder zum mindesten die »Genres« und ihre Regeln als Abstraktionen des Verstandes erschüttert hatte, indem es an ihre Stelle die Individualität der Werke setzte, deren jedes seine eigene Regel in sich selbst trägt. Daher sein fanatischer Logizismus, der sich in der von Lemaître erzählten Anekdote gut widerspiegelt; mit Recht hat dieser hinzugefügt, daß »*juger toujours*«, d. h. urteilen in dieser logizistischen Art, »*c'est peut-être ne jamais jouir. (Je ne serais pas étonné*, setzt er noch weiter hinzu, *que M. Brunetière fût devenu réellement incapable de lire pour le plaisir. Il craindrait d'être dupe, il croirait même commettre un péché*« [1])! Daher endlich sein Schlußruf über den »Bankerott der Wissenschaft« und seine Fahrt in den Vatikan. Er war stets außerhalb der modernen Welt gestanden und es ist nur natürlich, daß er eines Tages an die Pforten der Vergangenheit und Längstvergangenheit klopfen mußte. Stößt man bei Brunetière, wenn auch nicht häufig, auf annehmbare Urteile, so verdanken sie das dem Wenigen, was aus der modernen Kritik (und sei es auch nur in der ungeeigneten impressionistischen und psychologistischen französischen Form) zu ihm gedrungen war; begegnet man mancher scharfsinnigen historischen Beobachtung, so ist dies Verdienst des Historismus seines Jahrhunderts, dem er sich, so sehr er auch intellektualistisch veranlagt war, dennoch nicht gänzlich entziehen konnte. Im übrigen läßt sich seiner literargeschichtlichen Auffassung lediglich die Bedeutung einer unfreiwilligen und allgemeinen Mahnung an seine Landsleute zuerkennen, nach einer Theorie der Kunst und Geschichte Umschau zu halten; denn läßt man das Gebiet, wie sie es zu tun pflegen, unbebaut, so besteht die Gefahr, daß irgendein verschrobener Kopf (wie das Brunetière selbst war) sich seiner bemächtigt, um darauf sein gotisch-barock-evolutionistisches Luftschloß zu errichten.

1) *Contemporains* Bd. VI S. VII—IX.

Was hier über Lemaître bemerkt worden ist, trifft ungefähr auch auf einen anderen, viel gelehrteren, vor allem viel fruchtbareren und mannigfaltigeren Kritiker der vorausgehenden Generation zu, auf Sainte-Beuve: auch er ein unphilosophischer Kopf, obwohl er in geringerem Maße als Lemaître dieses negative Merkmal betont hat; auch er, ohne es zu wissen, alle kritische Kraft aus der Philosophie seiner Zeit schöpfend. In der Tat, es liegt klar zutage, daß Sainte-Beuve, erhob er sich über die humanistische Kritik oder (wie man in Frankreich auch sagt) über die *rhétorique*, in der er sich zuerst geschult hatte, dies dem romantischen Einfluß verdankt, der auf ihn einwirkte: der Romantik, die wegen ihrer Verbindung mit der idealistischen und historischen Philosophie zur Erforschung der »Gemüter« und der geschichtlichen »Umkreise«, in denen die Gemüter sich formen und auswirken, hinleitet; und auf diesem Gebiet hat sich Sainte-Beuve gar sehr ausgezeichnet. Allein nicht mehr, als ihm seine »Philosophie« erlaubte, die bei den Aeußerlichkeiten des Idealismus und der Romantik Halt machte, bei der Individual- und historischen Psychologie der Gemüter, und sich dem Innerlichen gegenüber gleichgültig verhielt, d. h. nicht in das Wesentliche der religiösen, sittlichen, ästhetischen, geschichtlichen Probleme eindrang, denen der Idealismus neue Richtung und neues Gepräge gegeben hatte: man kann vielmehr sagen, daß Sainte-Beuve, wenn auch Idealist in seiner Vorliebe für die Individual- und historische Psychologie, dennoch in jedem anderen Betracht Sensualist, Materialist, Skeptiker geblieben sei. Aus dieser Anlage ergab sich nicht bloß seine Neigung, persönliche Voreingenommenheit mit dem reinen Kunsturteil zu vermengen, nicht bloß die relative Enge seines kritischen Gesichtskreises, sondern auch vor allem die bei ihm sehr häufig auftretende Verwandlung der literarischen Kritik in Biographie: in private oder praktische Biographie, wie man sie nennen will. Er ertränkt die Interessen der Kunst in der psychologischen Kuriosität, wie, um von anderem zu schweigen, schon sein stets lebhafter Anteil für die Frauen, seine so zahlreichen »*portraits de femmes*« beweisen. Kein Wunder also, daß er sich, als Sainte-Beuve die leitenden Grundsätze seiner Kritik zu formulieren unternahm, in fast vollkommener Uebereinstimmung mit dem jüngeren Taine befand, der wohl durch die idealistische Philosophie hindurchgegangen war — und zwar durchaus nicht unbewußt dieses Durchgangs, d. h. ihn

unmittelbar erkennend, sondern mit vollem unmittelbarem Bewußtsein, da er in seiner Jugend sich vor allem an den Werken des von ihm sehr bewunderten Hegel herangebildet hatte — der aber auch, der rationalistischen und sensualistischen Tradition Frankreichs unterliegend, den Idealismus und Hegelianismus in naturalistische Begriffe, und die Kunst, die göttliche Phantasie, in die praktischen Verhaltungsweisen übersetzt und diese ihrerseits in deterministischer Art als Wirkungen der Rasse, des Milieus und des Moments behandelt hat. »*La littérature, la production littéraire* (erklärt seinerseits Sainte-Beuve) *n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation, je puis goûter un oeuvre, mais il m'est difficile de le juger indépendamment de la connaissance de l'homme même; et je dirais volontiers: tel arbre, tel fruit. L'étude littéraire me mène ainsi tout naturellement à l'étude morale.*« Es ist dies gerade der umgekehrte Weg wie der des Kunstkritikers, der von den moralischen Studien eben gerade in das Herz seines Problems, zu den literarischen oder ästhetischen Studien vordringt. Indem Sainte-Beuve sich für einen Schüler Bacons erklärte und »*la méthode naturelle en littérature*« verfocht, erträumte er sich eine leuchtende Zukunft, in der »*la science sera constituée où les grandes familles d'esprit et leurs principales divisions seront déterminées et connues*«, und die Induktion von der Deduktion begleitet sein, das Literaturstudium sich zu den Höhen erheben werde, auf die Jussieu und andere unterdessen die Botanik geführt hatten [1]). Gegen beide, Sainte-Beuve wie Taine, erhob Flaubert Widerspruch, wenn er anläßlich der *Geschichte der englischen Literatur*, die der zweite veröffentlicht hat, sich vernehmen ließ: »*J'en blame le point de départ. Il y a autre chose dans l'art que le milieu où il s'exerce et les antécédents physiologiques de l'ouvrier. Avec ce système-là, on explique la série, le groupe, mais jamais l'individualité, le fait spécial, qui fait qu'on est celui-là. Cette méthode amène forcément à ne faire aucun cas du talent. Le chef-d'oeuvre n'a plus de signification que comme document historique. Voilà radicalement l'inverse de la vieille critique de La Harpe. Autrefois, on croyait que la littérature était une chose toute personelle et que les oeuvres tombaient du ciel comme des acrolithes. Maintenant, on nie toute volonté, tout absolu. La vérité est, je crois,*

1) *Nouveaux Lundis* Bd. III S. 13—33.

*dans l'entredeux*«[1]). Was bedeutet nun der Protest Flauberts, dieser ungezügelten Romantikerseele, die sich mit dem »Stil« zu zügeln suchte und der es auch zuweilen gelang, sich durch etwas weit Besseres als den abstrakt verstandenen Stil abzuklären, zu hoher dichterischer Phantasie, gleich wie in der *Madame Bovary?* Welcher Art Flauberts Bildung gewesen ist, das ist namentlich aus seinem Briefwechsel bekannt, und niemand wird sie im formalen und schulmäßigen Sinn eine philosophische nennen wollen; ebenso wie bei seinen zahlreichen sonstigen Aussprüchen über die Kunst war Flaubert jedoch, dank seinem Ernst persönlicher Meditation, vielleicht auch dank der von ihm vollzogenen Assimilation von Begriffen, auf die er bei seiner Lektüre stieß, auch diesmal ein Philosoph, und ein tiefer dazu; er hat die Antithese zwischen der alten humanistischen und rhetorischen Kritik, die die Kunst außerhalb der Geschichte betrachtet, und der neuen historizistischen, die sie, in die Geschichte zurückleitend, in dieser untergehen ließ und in ihrem Wesen als Kunst negierte, in ganz exakter Weise zum Ausdruck gebracht; nachdem er diese Antithese aufgestellt, wies er auf die Notwendigkeit einer synthetischen Lösung hin und ersehnte eine Kritik, die gleichzeitig historisch und ästhetisch wäre.

Die Folgerung, zu der diese Beispiele führten, entnommen einer Kritik gleich der französischen, die von jeder anderen, am weitesten von der Philosophie abzurücken scheint und jedenfalls sicher diese Absicht gehegt hat, ist mithin, daß die Philosophie in der literarischen Kritik absolut unerläßlich ist, und da man ihr nicht ausweichen kann, nichts anderes übrigbleibt, als gut zu philosophieren, d. h. methodisch und mit vollem Bewußtsein der geschichtlichen Voraussetzungen des Philosophierens. Im übrigen quillt diese Folgerung, die mit der zu Anfang ausgesprochenen theoretischen Notwendigkeit zusammenfällt, aus der gesamten Geschichte der literarischen Kritik, namentlich der des neunzehnten Jahrhunderts, die in jeglicher Besonderheit das enge Band mit der Aesthetik, der historischen Theorie und der Philosophie im ganzen klar aufweist. Wer die Geschichte der Kritik anders darzustellen versucht, vermag nur ein Wirrsal von Auszügen aus einer Vielheit von Büchern zu geben, mit abgerissenen, unzusammenhängenden und zufälligen Beobachtungen, denn der zeugende Mittelpunkt dieser

1) *Correspondance* III, 195.

Geschichte ist wohl oder übel die Geschichte der in weitem Sinn verstandenen Philosophie.

Will man jedoch mit Strenge verfahren, so besagt der Satz: »Vorbedingung der literarischen Kritik ist die Philosophie« nur zaghaft und teilweise die Wahrheit der Sache, die nicht einfach in der Unentbehrlichkeit der philosophischen Voraussetzung liegt, sondern in der philosophischen Beschaffenheit dieser ganzen Arbeit, die da Urteil, literarische Kritik, oder Literaturgeschichte heißt. Auch diejenigen, die die Unmöglichkeit einsehen, sich in der Kritik des Setzens und Denkens der Kriterien von Kunst und Leben, mithin des Philosophierens zu enthalten, meinen doch häufig, daß das Philosophieren bloß das logische Element der Kritik liefere, die vollständige Kritik jedoch ebensosehr ein sensibles oder intuitives Element mit sich bringe — gemäß dem Ausspruche Kants, daß die Anschauung ohne den Begriff blind, aber auch der Begriff ohne die Anschauung leer sei —; und stellen daher an den Kritiker die doppelte Forderung begrifflicher Genauigkeit wie zarter Empfindlichkeit; so klassifizieren sie gerne die Kritiker darnach, ob in ihnen die eine oder andere Fähigkeit, der eine oder der andere Mangel vorwiegen, und erblicken in dem Gleichgewicht zwischen beiden Verhaltungsarten ein Ideal, das wohl selten verwirklicht wird, wenn es überhaupt jemals zur Verwirklichung gelangt. Nun ist ja der Kantische Ausspruch ohne Zweifel zutreffend, aber man darf bei seiner Interpretation nicht vergessen, daß Begriff und Anschauung im Urteil eine Synthese oder Einheit darstellen und sich mithin nicht wie zwei voneinander abgetrennte Dinge behandeln lassen, derart, daß der Begriff seine begriffliche Kraft bewahrt und sich trotzdem als ohnmächtig erweist, die Anschauung zu durchdringen. Man wird wohl den umgekehrten Fall anführen wollen, jenen der unreflektierten Sensibilität, des unmittelbaren Erfahrens und Geschmackes am Kunstwerk, der kritisch stumm ist; aber es kann kein ernstliches Denken der Kunst, ohne die damit verbundene Fähigkeit, die einzelnen Kunstwerke zu verstehen, statthaben, aus dem Grunde, weil das Philosophieren sich nicht im Abstrakten vollzieht, sondern eben von den Akten des Lebens und der Phantasie Anstoß erhält, weil es entsteht, und sie verstehend und sich selbst begreifend, auch jene begreift. Gewiß, es gibt und hat Kunstphilosophen gegeben, die unvermögend waren, die Kunst zu beurteilen; allein es sind eben gerade jene, in denen die Kunst

entweder (wie im Cartesianismus) verkannt oder (wie in zahlreichen Systemen der idealistischen Schule, die sich nicht scharf vom Mythos oder der Religion unterscheiden) willkürlich ausgelegt wurde, oder in denen endlich, da die einzige wahre und allein des Anteils der Philosophen würdige Realität in einen überweltlichen Raum verlegt wurde, die Kunst wie die andern Dinge dem Empirismus und der landläufigen Meinung überlassen blieben. Wenn jedoch die Philosophie im allgemeinen und die Philosophie der Kunst im besonderen vielmehr als das verstanden werden, was sie in Wahrheit sind, das heißt als fortwährende Lösung der Probleme, die das Leben der Kunst wie das gesamte Leben stets neu der Reflexion entgegenbringt, so hat es weiter keinen Sinn mehr, Philosophie und literarische Kritik wohl als verbunden, dennoch aber als unterschieden aufzufassen, da die logischen Grundlagen eines also aufgefaßten Verhältnisses, das die Unterscheidung zwischen Begriff und Urteil aussprach, beseitigt und die Konkretheit und Realität des Begriffs in das Urteil, das stets partikular und historisch ist, verlegt worden ist. So bleibt lediglich eine allfällige lehrhafte Konvenienz bestehen, Philosophie und Geschichte, Theorie der Kunst und Kritik der Kunst in getrennten Bänden (jedoch nur dem Scheine nach getrennt) zu behandeln; und mit ihr die mannigfache äußere Spezifikation der Forscher als Philosophen und Kritiker, als Philosophen dieses oder jenes Teiles der Philosophie und als Kritiker dieses oder jenes Teiles der Geschichte.

Diese Aufklärung über das Verhältnis der Kategorien und Intuition innerhalb der literarischen Kritik, wie allgemein innerhalb der Philosophie ist, wie gesagt, lediglich zu dem Ende gegeben worden, um in exakter Weise die Theorie, auf die wir uns beziehen, zu bestimmen, und der Philosophie noch einmal ihre lebendige geschichtliche Sendung ins Gedächtnis zu rufen. In der Praxis der Empfehlungen und Mahnungen, die an die der Literatur Beflissenen gerichtet werden, besteht aber kein Hindernis, von der weiteren und subtileren Frage abzusehen und sich auf die Aussage zu beschränken, daß die Philosophie die notwendige Vorbedingung literarischer Kritik sei, und sie sich darum bemühen müßten, ihre Begriffe von der Kunst wie der gesamten Wirklichkeit, als für ihre Arbeit wesentliche Elemente, klar, methodisch und harmonisch zu gestalten. Eine Empfehlung übrigens, die nicht bloß an die französischen Kritiker gerichtet werden muß, denen wegen

ihrer nationalen, zuerst scholastischen, dann cartesianischen Ueberlieferung, eine tiefere Beschäftigung mit der Philosophie der Kunst oder Aesthetik abgeht, auch nicht nur an die englischen, bei denen ein ähnlicher Mangel bemerkbar ist, dank der empiristischen und sensualistischen Tradition, die sich in diesem Lande sehr weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein erstreckt hat; ebensosehr aber auch an die Deutschlands, wo man kaum behaupten kann, daß die von den Philosophen der klassischen Periode zutage geförderten Gedankenschätze, es wäre denn in den politischen Auffassungen, im letzten Halbjahrhundert Frucht getragen hätten. Auch in Deutschland pflegt man dem stumpfen Philologenwesen meist entweder launische Willkür oder Verstiegenheiten mannigfacher Art, modernistische, nationalistische, futuristische, entgegenzustellen. Vielleicht ist in Italien die Mahnung weniger dringend, weil hier der Sinn für die Kunst als ideale Form niemals gänzlich verloren gegangen und zum Glück ein großer Literaturkritiker und Volkserzieher erstanden ist, der die italienische und die Tradition der deutschen Idealisten in sich vereinigend die Kunstdinge stets in philosophischem Geiste behandelt hat, ohne sich gleichwohl den Anschein davon zu geben, und der schon vor mehr als sechzig Jahren volles Bewußtsein davon hatte, einen Weg eingeschlagen zu haben, der weder der der Psychologen nach französischer noch jener der Metaphysiker nach deutscher Gepflogenheit war. Das Wort dieses Kritikers ist in den letzten Jahrzehnten wieder neu belebt, sein Werk wieder aufgenommen, erweitert und vertieft worden, derart, daß die philosophische Behandlung der literarischen Kritik nicht nur in den besten Geistern Wurzel gefaßt hat, sondern sich auch dort bemerkbar macht, wo die gegensätzlichen Professionsgewohnheiten am meisten Widerstand leisten, nämlich in den Universitäts- und Akademieschriften, sowie auf der entgegengesetzten Seite, in der Kritik der Revuen und Tageszeitungen.

Wie dem nun auch sei, es ist der logisch vorgezeichnete Weg, auf dem man weiterzugehen hat; wenn er — es kann sich das ja ganz gut ereignen — auf Querstraßen und Seitenpfaden verlassen werden sollte, so muß er notwendigerweise von neuem gesucht und wieder verfolgt werden. Denselben Weg muß ebenso auch die Kritik der bildenden Künste und der Musik einschlagen, die, allgemein gesprochen, sich unter ungünstigeren Bedingungen befindet als die der Dichtung und Literatur, weil die Vereinigung von philosophi-

scher und künstlerischer Bildung, aus naheliegenden persönlichen Gründen ihrer Pfleger, schwieriger und seltener ist. Ebenso aber auch alle anderen Studien über menschliche Dinge; denn wenn der Gedanke (wie man zu sagen pflegt, ohne jedoch die logischen Folgerungen und die praktischen Pflichten daraus zu ziehen) das Leben beherrscht, so ist der Gedanke eben Philosophie. Die Figur des »Philosophen« hat lange Zeit die Praktiker und Fachleute geschreckt, zum Teil durch Schuld ihrer Unwissenheit, aber vielleicht noch viel mehr durch die Schuld der Philosophen selbst, die in vielen Fällen den Vorwurf verdienten, daß sie in abstrakter und willkürlicher Art sich vernehmen ließen und an unfruchtbaren Spekulationen Genüge fanden. Allein es ist deutlich, daß das beste Mittel, dem Philosophen jene üblen Gewohnheiten und jenen wenig einladenden Anblick zu nehmen, darin besteht, ihn zu veranlassen, im Besonderen zu arbeiten und mitzuarbeiten; wollte er sich an diese einzige Form würdiger und fruchtbarer Arbeit halten, so würden die Fachmänner und Praktiker, auf eigene Faust zu Philosophen werdend, die Berufsfigur des Philosophen zu einer überflüssigen und veralteten machen und sie in die Museen verbannen, um dort einer anderen Gesellschaft zu leisten, die ihr verwandt war, der des Theologen.

2.

# RECHT UND UNRECHT DES AESTHETISMUS.

(1905)

Ich nenne Aesthetismus jene Auffassung, Meinung oder Tendenz, die die Nutzlosigkeit, ja geradzu Schädlichkeit der Geschichte für die Erkenntnis der Kunstwerke behauptet; so wie ich Historismus die entgegengesetzte Auffassung, Meinung oder Tendenz zu nennen pflege, die vorgibt, die Kunstwerke durch eine wunderliche Methode reiner Geschichtlichkeit zu erklären, unter Ausschluß jeder ästhetischen Betrachtung als eitel und gefährlich. Der Historismus ist für den schärfer Zusehenden nichts anderes denn unbewußte Manifestation einer mechanistischen und materialistischen Metaphysik, ein Verkennen der Geschichte nicht minder als der Kunst. Die Geschichte als solche ist vollständig unschuldig an dieser Verirrung, die mit ihrem Namen gedeckt werden soll. Der Aesthetismus hat, wie wir noch sehen werden, ein richtiges Anfangsmotiv; in seiner abschließenden theoretischen Formulierung wird er jedoch ebenso zum Irrtum wie der andere. Beide verfallen in die Sünde Bertrands de Born, »zwei also verbundene Personen« zu trennen, die Kunst von ihrem geschichtlichen Erdreich, oder das geschichtliche Erdreich von der Kunst; und sie erleiden seine Strafe, das Gehirn geschieden zu tragen »von seinem Anfang, der im Rumpf geblieben« [1]).

Der Irrtum des Aesthetismus ist offenkundig für den, der sich die kritische Formel zu eigen macht, wie sie das Denken des neunzehnten Jahrhunderts erobert hat: daß es keine andere Art, ein Kunstwerk zu erfassen und zu genießen gebe, als es im eigenen

1) Dante, Inf. 28, 141.

Geiste wieder hervorzubringen und so den idealen Prozeß des Schöpfers zu erneuern. Die erste Bedingung dieser Erneuerung beruht bekanntlich auf der Rückversetzung in die psychologischen Gegebenheiten, die der Künstler im Augenblick seines Hervorbringens vor sich hatte; in diese, nicht in andere Daten, in diese, die der Künstler in Wirklichkeit besessen hat, nicht in solche, wie sie u n s angenehm oder bequem vorzustellen wären. Aber was sind denn in aller Welt diese Daten, individuell und nicht mit andern zu verschmelzen, nur ein einziges Mal im Laufe der menschlichen Entwicklung hervorgetreten und unentbehrlich zum Begreifen eines bestimmten Kunstwerks (das auch seinerseits nur ein einziges Mal hervorgetreten ist), wenn nicht eben gerade h i s t o r i s c h e D a t e n!?

Wenn diese Behauptung, unbestreitbar, falls man auf den richtunggebenden Grundsatz zurückgreift, nicht sofort deutlich wird und auf Einwürfe und Mißtrauen stößt, so liegt der Grund darin, daß man von der Geschichte gemeinhin nur einen teilweisen und falschen Begriff hat, da man bei diesem Namen an die in den Büchern, ja sogar in den Schulhandbüchern der Geschichte gesammelten Tatsachen denkt, an die Chronologien, die Aufeinanderfolge der Dynastien und Regierungen, an die Politik, die Diplomatie, die Kriege usf., oder auch an die Biographie der Künstler, die Nachrichten über ihre Liebschaften, ihre Gönner, ihre wirtschaftlichen Gewinnste, ihre Entbehrungen. Die geschichtliche Erkenntnis reicht aber, im strengen und philosophischen Sinn des Wortes, viel weiter als jene historischen Zusammenstellungen, wie sie in den Büchern oder in denen von ihnen gegeben sind, in die landläufige Meinung zu gruppieren oder zu isolieren sich gefällt, nach Willkür ein Häufchen von Bruchstücken als die geschlossene historische Enzyklopädie der Menschheit ansehend.

Bei einer unlängst in einer Literaturzeitung stattgefundenen Diskussion wurde behauptet, es bedürfe gar keiner Geschichte, um den *Orlando furioso* zu verstehen und zu genießen. Ich hatte nicht übel Lust, demgegenüber zu bemerken, daß, um schon den Vers der ersten Oktave des Gedichts zu verstehen: »die Frauen, Ritter, Waffen, Minnen . . .« eine vollständige Reihe geschichtlicher Kenntnisse nötig ist. Man muß z. B. wissen, daß die »Ritter« die Ariost inspirierten, ganz andere Leute als die »Ritter« der Krone von Italien waren, als die einflußreichen Bürgermeister und Wähler,

dekoriert auf Vorschlag eines Abgeordneten des Bezirks; daß die »Waffen« nicht etwa die in einem Arsenal oder Museum aufgereihten Objekte waren (wie etwa in der Königsburg von Turin, die zu einem Gedicht Regaldis die Anregung gaben), sondern in einer gewissen Beziehung zu Virgils *arma virumque cano* standen. Nur könnte diese sicherlich richtige Bemerkung vielleicht auch ihrerseits eine allzu beschränkte Vorstellung von der Geschichte veranlassen, da die eben gebrauchten Beispiele aus dem, was man gewöhnlich Geschichte nennt, geschöpft sind. In Wahrheit aber machen nicht nur die Worte »Ritter« und »Waffen« innerhalb jenes ersten Verses eine geschichtliche Auslegung nötig, sondern alle Worte, alle Redewendungen, weil die gesamte Sprache ein geschichtliches Faktum ist, und ihre Bedeutung ausschließlich durch geschichtliche Ueberlieferung bekannt ist. Und mit der Sprache, die sie zum Ausdruck bringt, sind ebenso historische Fakten alles, was man Gefühle, Leidenschaften, Affekte, Ideen nennt; alles was jenen individuellen psychologischen Komplex ausmacht, den man den Geist des Verfassers des *Furioso* nennt, und der, weil er individuell ist, sich nicht wiederholt und sich niemals in identischer Weise wiederholen kann. Wenn wir auch zum Verständnis der Francesca-Episode den Geschichtshandbüchern entnehmen, wer Lancilotto und Galeotto waren, so geschieht es nicht minder durch historische Einsicht, wenn uns jene gegebene Form von Liebesverzückung, jenes christliche Bewußtsein um die Sünde klar wird, die der Dichter, die eigene Empfindung verkörpernd, in der Herrin von Rimini dargestellt hat. Alles, was wir in der konkreten Wirklichkeit besitzen, ist historische Erkenntnis, von der die in den Büchern gesammelte Geschichte nur einen Teil, und nicht einmal immer den wichtigsten, für das Verständnis der Kunst ausmacht. Seit unserem Eintritt in die Welt saugen wir geschichtliche Erkenntnisse ein, von der Mutter und der Amme (Sprache, Symbol, Bräuche, Ueberlieferungen, Glaubenssätze usw.), wir bereichern fortwährend unser Gedächtnis durch Bilder vorgefallener Ereignisse, die uns helfen, die Ereignisse, die der Künstler und Dichter bei seiner künstlerischen Schöpfung vor sich hatte, zu rekonstruieren, d. h. uns in seine geschichtliche Situation zurückzuversetzen. Folglich ist die in den Geschichtsbüchern und Denkwürdigkeiten aufgezeichnete Geschichte nur ein Teil und mitunter ein unwesentlicher jener Geschichte, die zum Verständnis der

Kunstwerke nötig ist; derart, daß relativ unwissende, aber an innerem Leben reiche Menschen manchmal Schwierigkeiten der künstlerischen Auslegung überwinden, vor denen gelehrte Fachmänner hoffnungslos Halt machten; sie erfassen die furchtbare Größe eines sophokleischen Dramas besser als der Philolog, der die Geschichte jedes Mythos und jedes Worts, das in jenem Drama auftaucht, darzulegen versteht. Aus d'Alembert kennt man die Anekdote von jenem Maler, der in richtigster und lebendigster Weise die von der *Iliade* ausgehende Wirkung ausdrückte, indem er naiv erzählte, es sei ihm ein altes französisches Buch in die Hände gefallen, das er früher nicht gekannt hätte, betitelt *Iliade de Homère*; seit er es gelesen, seien ihm die Menschen fünfzehn Fuß hoch vorgekommen und er habe nicht mehr schlafen können. Nach unserem Empfinden wußte dieser Maler viel mehr von homerischer G e s c h i c h t e , als das Ehepaar Dacier zusammengenommen; denn besser als dieses verstand er den Grundkern der (geschichtlichen) Psyche Homers: obwohl des weiteren ihn seine Unkenntnis des urtümlichen Griechenland und der griechischen Sprache hindern mochten, vollständig diese oder jene Einzelheit einer einzelnen Episode oder einer einzelnen Figur voll zu verstehen und zu werten; deshalb wäre es ihm nützlich gewesen, wenn überhaupt, bei den gelehrten Daciers in die Schule zu gehen [1]).

---

1) Im übrigen ist die Kritik der Dichtung oder der Kunst, der Notwendigkeit ihrer Natur gehorchend, stets nur in der oben angegebenen Weise verfahren, d. h. in jener einzig möglichen Art, sich immer mehr oder weniger gut der geschichtlichen Forschung bedienend. Ein hervorragendes Beispiel läßt sich dafür beibringen: die Verteidigung, die Sokrates im *Protagoras* einem Gesang des Simonides angedeihen läßt; ein wundervolles Stück griechischer Literaturkritik, bei dem ich mich nur wundere, daß es von den mir bekannten Geschichtsschreibern dieses Stoffes, wie Egger und Saintsbury, nicht aufgeführt wird.

Man wird sich erinnern, daß Protagoras in dem platonischen Dialog den Sokrates auf den groben Widerspruch hinweist, der sich seiner Meinung nach in jenem Gedicht finde, wo Simonides, nachdem er gesagt: *ἀνδρ' ἀγαθόν μὲν ἀλαθέως γενέσθαι χαλεπόν* (es sei schwer, wirklich ein guter Mensch zu werden), des weiteren den Ausspruch des Pittakos: *χαλεπόν ... ἐσθλὸν ἔμμεναι* (es sei schwer, ein guter Mensch zu sein) für unannehmbar erklärt.

Sokrates, der nun die Verteidigung des Simonides übernimmt, macht vor allem eine philosophische Bemerkung über den ganz verschiedenen Sinn der zwei Zeitwörter, die Protagoras in den beiden angeführten Sätzen als Synonyme betrachtet hatte; er zeigt, es sei etwas ganz anderes, auszusagen, daß es schwer falle, ein guter Mensch zu w e r d e n , als zu behaupten, es sei schwer, ein guter Mensch

Gar viele, die zuzugeben geneigt sind, daß man Griechisch und Lateinisch historisch erlerne, verschließen sich dennoch der Einsicht, daß man wesentlich mit derselben, d. h. historischen Methode auch das Italienische sich zu eigen machen müsse: sie räumen gerne ein, daß wir uns eine Vorstellung des griechischen *fatum*, des *civis romanus* oder der ritterlichen Galanterie auf historischem Wege bilden; aber sie leugnen, daß wir uns die Vorstellungen der Ehre in der gegenwärtigen Gesellschaft und des modernen Gefühls für Vaterland oder Menschheit nach der nämlichen Methode bilden. Die größere Schwierigkeit des ersteren Lehrganges im Vergleich mit dem zweiten verändert sich bei denen, die diesen Punkt nicht hinreichend beachten, in eine im Wesen begründete Schwierigkeit. Trotzdem genügt es, zu bedenken, daß mit der Umformung der Sprachen (die jeden Augenblick vor sich geht) eine Zeit kommen muß, in der das Italienisch des 19. Jahrhunderts vielleicht ebenso schwierig, wenn nicht mehr, als das Griechische oder Lateinische zu erlernen sein wird, und

zu sein; dieses zweite ist nicht sowohl schwer, als geradezu unmöglich, wie dies Simonides der Wahrheit gemäß behauptet.

Jedoch reicht dies nicht hin, um in zufriedenstellender Weise zu erklären, weshalb Simonides sich gerade gegen Pittakos stellt, und woraus die Eingebung des ganzen Gedichts fließt, das ein Mittelding zwischen Polemik und Glosse ist. Um den für das richtige Verständnis nötigen Gesichtspunkt zu erhalten, schreitet Sokrates nun zu einer Darlegung, die ein richtiger historischer *excursus* ist (342—43), betreffend die spartanische Weisheit, das Sprechen in kurzen Sentenzen, sowie die Gründe, weshalb die sieben Weisen (Pittakos von Mytilene war einer davon) ihre Weisheit in jener lakonischen Form auszudrücken liebten.

»Warum habe ich von diesen Dingen gesprochen?«, frägt er sich am Schluß dieser Abschweifung; um festzustellen (erwidert er), daß die Form der Philosophie der Alten eben so beschaffen, eine lakonische Brachyologie war. Ein anderer von den Weisen gelobter Ausspruch desselben Pittakos wurde mit Vorliebe wiederholt: es ist schwer gut zu sein. Simonides erkannte nun, voll von Begierde, für einen Weisen gehalten zu werden, daß er, würde es ihm gelingen, jenen Ausspruch zu widerlegen und zu überwinden, zu Ruf kommen würde, gerade so wie wenn er einen berühmten Athleten angegriffen und beseitigt hätte. Darum hat er gegen jenen Ausspruch, in der Absicht, ihn zu widerlegen und aus dem angeführten Beweggrund sein Gedicht verfertigt. — Vermittelst dieser geschichtlichen Untersuchung wird also die psychologische Situation, in der sich Simonides befand, umschrieben, und die Analyse des ganzen Gedichts durchgeführt, das im weiteren Stück für Stück untersucht wird.

Hieraus erhellt, daß die Verfechter der Notwendigkeit einer historischen Interpretation für die Kunstkritik gegebenenfalls auch die Autorität des Sokrates (oder besser Platons) zu ihren Gunsten anrufen könnten.

mit der Veränderung der Gesellschaft unsere Vorstellungen von Vaterland, Menschheit, Ehre, die wir heute, fast ohne uns dessen inne werdend, aufnehmen, mühsam gewonnene Erklärungen von seiten künftiger Gelehrter erfordern werden. Damit wird die historische Einstellung unserer Kenntnis dessen, was wir Gegenwart nennen, und was lediglich eine weniger ferne Vergangenheit ist, deutlich; ebenso die Kenntnis dessen, was man konstant nennt und das nur eine weniger auffallende Umbildung darstellt.

Erhält der Begriff der Geschichtlichkeit seine wahre Ausdehnung und Geltung zurück, so wird der Irrtum des Aesthetismus offenbar. Verwirft man grundsätzlich und allgemein jene philologischen und gelehrten Hilfen, jene persönlichen und sozialen Erfahrungen, dank denen die geschichtliche Voraussetzung der künstlerischen Schöpfung wieder herstellbar werden, so versetzt man sich in die Unmöglichkeit, eine Theorie aufzustellen, die den Prozeß aufklären könnte, durch den ein Kunstwerk in den Geist des Betrachters eingeht.

Entweder muß also an eine wundersame Intuition (verschieden von der unserem Selbstbewußtsein bekannten) berufen werden, oder man muß sich einer Art von Hedonismus oder Eudämonismus überlassen, in der Meinung, es komme nicht sowohl darauf an, das Kunstwerk in seinen eigenartigen Zügen zu erkennen, sondern vor einem Gemälde, einer Statue, einer Vers- oder Tonwelle irgendwie in Verzückung zu geraten; sei es selbst, daß dadurch ein von dem Werk, so wie es im Geiste seines Urhebers gelebt hat, verschiedenes, anderes Werk zustande komme, d. h. dadurch, daß an Stelle der geschichtlichen Gegebenheiten willkürliche gesetzt werden: statt künstlerisches Verständnis wird dann nur ein gänzlich persönliches Spiel der Einbildung erzielt [1]).

Wie läßt sich nun die Verachtung der Geschichte rechtfertigen, die die Aestheten gerade im Bereich der Kunstgeschichtschreibung affektieren? Die Geschichte eines Schrifttums, die Kunstgeschichte

1) Die Sache ist übrigens nicht neu. Schon *Herbart* (*Einleitung in die Philosophie*. A. 1813, letzte von 1837 § 88) hat jene »zu fürchtenden Bewunderer« geschildert, die, »wenn sie ungeachtet der klassischen Ruhe, wodurch echte Künstler ihren Werken das Gepräge der Besonnenheit und Wachsamkeit aufdrücken, doch in das Gemessene und Geschlossene ihre unendliche Sehnsucht nach Seligkeit hineintragen: als wollten sie die Werke sprengen oder durch Auslegung neu schaffen; darauf aber das Hineingetragene als Offenbarungen eines höheren Geistes wieder herausnehmen.«

eines Volkes kann nicht anders denn die empirischen Bedingtheiten von Zeit, Ort, Personen aufzuführen, unter denen die Kunstwerke entstanden sind. Sie kann nicht ohne Unterschied Heine vor Goethe, Rousseau vor Corneille ansetzen. Was wunder also, daß chronologische, biographische, bibliographische Untersuchungen angestellt werden, als solche unumgänglich, um in der angemessensten Weise die Entwicklung der künstlerischen Gemüter und Werke darzustellen.

Die irrtümliche Vorstellung von der ästhetischen Interpretation und die Leugnung des unzerreißbaren Bandes zwischen ihr und der geschichtlichen Interpretation, die Verachtung der Konstruktionen der Kunst- und Literaturgeschichte machen das U n r e c h t des Aesthetismus aus. Aber man darf trotzdem nicht vergessen, daß der Aesthetismus, abgesehen davon, daß er einen irrigen Versuch darstellt, die Kunstkritik zu theoretisieren, dennoch und hauptsächlich eine revolutionäre Bewegung bedeutet. Es muß also untersucht werden, g e g e n w a s er sich wendet; denn man wird möglicherweise in diesem negativen Teil, mehr oder weniger ausgesprochen, seine teilweise Rechtfertigung entdecken, sein R e c h t, sowie den Beweggrund der Anziehung, die er auf viele feine Künstlerseelen ausübt.

Wir sagten früher, daß es für das ästhetische Verständnis notwendig sei, auf die historischen Gegebenheiten Rücksicht zu nehmen, d. h. auf die Eindrücke, die der Künstler im Augenblick seiner Schöpfung hatte: auf a l l e Eindrücke, die in das Kunstwerk eingegangen sind, aber auch a l l e i n auf diese, keine a n d e r e n. Indessen ereignet es sich dank dem geringen Verständnis sehr vieler Kommentatoren und Darsteller der Kunstgeschichte recht häufig, daß ganze Körbe, ja ganze Karren voll historischen Materials über die Künstler und Kunstwerke entleert werden, nützlich vielleicht zu anderen Zwecken, aber gänzlich überflüssig für die geforderte Interpretation, somit als überflüssig ungeeignet und selbst in dieser Fülle unzureichend. Daher die Klagen und die Auflehnung gegen müßige biographische Einzelheiten, müßige Quellenuntersuchungen, müßige Vergleiche und müßige philosophische Auseinandersetzungen. Was verschlägt es, — ich gebe ein ganz einfaches Beispiel —, wenn anläßlich eines von einem Dichter gebrauchten Wortes eine ethymologische Untersuchung angestellt wird, auf weit entlegene Wurzeln hin, die im

Geiste dessen, der das Wort gebraucht hat, nicht gegenwärtig waren, und die darum nicht allein nichts zum Verständnis der Kunstwerke beitragen, sondern vielmehr von ihm ablenken? Was dagegen notwendigerweise dem Verständnis nahegebracht werden muß, ist der Sinn, die Schattierung des Sinnes, der individuelle Akzent, den das Wort in jenem gegebenen Fall angenommen hat. Was nützt ein ausgearbeiteter Bericht über die militärische Laufbahn, die Liebschaften und Schulden Ugo Foscolos für die Erklärung der *Gräber?* Und was hat es für einen Sinn, wenn man dieses ganze, für den vorgesetzten Zweck unnütze Zeug vorbringt, jedoch im weiteren die Untersuchung der besonderen Geistesanlage, aus der die Idee seiner unsterblichen Epistel hervorsprang, beiseite läßt? Was sollen die Erörterungen über den genauen Namen des Urhebers eines Gemäldes (als welcher er für das Verständnis des Werkes etwas Gleichgültiges ist und ohne viel Schaden durch ein Pseudonym ersetzt werden kann) helfen, wenn dabei die charakteristische Bedeutung des Gemäldes, die von dem Künstler dargestellte Seelenregung vernachlässigt wird, die das weitaus wichtigere historische Problem ist, das allein zu lösende, soll jenes ästhetische Verständnis, nach dem man strebt, erreicht werden? — Freilich, Stoff anhäufen ist weitaus leichter, als gerade nur das Zweckdienliche zu benützen und daraus einen Bau aufzuführen.

Gegen diese gelehrte Tätigkeit erhebt sich der Aesthetismus in ungeordneter Weise und streitet gegen die historische Methode, statt daß er gegen die verkehrte Art, mit der diese gehandhabt wird, ankämpfen würde. Indem er die gesamte historische Erkenntnis in sein verdammendes Urteil einbezieht, verliert er die feste Stütze der Wirklichkeit unter den Füßen und bleibt zwischen Himmel und Erde, in einer wenig beneidenswerten Lage hängen. Deshalb ist er Aesthetismus, das will besagen die Uebertreibung eines richtigen Grundsatzes; eines Grundsatzes, den man in entsprechender Weise befolgen und in die ihm zukommende Wirklichkeit umsetzen muß, indem man die Geschichte in ihrer ganzen Fülle versteht und sie verständigerweise anwendet. Tatsächlich aber unterscheiden sich viele gelehrte Bücher über die Dichtung und Kunst im Gang ihrer Darstellung nicht allzusehr von dem Prüfungsgestammel in gewissen Mittelschulen, wo auf die Frage: »Wer war Dante?« etwa die Antwort erfolgt: »Dante war ein

Mann, der eine Frau heiratete, die Gemma Donati hieß«. Die wahre historische Dantekritik besteht nicht in einer Sammlung von Anekdoten und Notizen aufs Geratewohl, sondern in der Vorbereitung und Eignung, die es ermöglicht, in jene individuelle Psyche einzudringen, geschichtlich geformt und nur einmal erscheinend, als welche die dichterische Seele Dantes gewesen ist.

3.

# DIE ANTINOMIEN DER KUNSTKRITIK.

(1906)

Es scheint, als ob sich die Kunstkritik in Antinomien verstricke, ähnlich denen, die Immanuel Kant dereinst formuliert hat. Auf der einen Seite steht die Thesis: Ein Kunstwerk kann nur beurteilt werden, wenn es auf die Elemente, aus denen es hervorgeht, zurückgeführt wird; worauf die gewissenhafte Darlegung folgt: wäre dem nicht also, so würde das Kunstwerk zu etwas aus dem geschichtlichen Komplex, dem es angehört, Herausgerissenem und verlöre seinen wahren Sinn. Dieser Thesis stellt sich mit gleichem Nachdruck die Antithesis gegenüber: Ein Kunstwerk kann nur aus sich selbst begriffen und beurteilt werden; und auch hier folgt die Begründung: wäre dem nicht also, so wäre das Kunstwerk nicht mehr Kunstwerk, da seine verstreuten Elemente sich auch in den Gemütern der Nichtkünstler vorfinden und Künstler nur der ist, der die neue Form findet, d. h. den neuen Gehalt, der letzten Endes die Seele des neuen Kunstwerks ist.

Diese Antinomie ersteht fortwährend; sie wird bis zur Atemlosigkeit erörtert, ohne daß die eine These die andere überwinden könnte. Die Verfechter der einen vermögen nicht, in sich die Erkenntnis zu unterdrücken, daß die Stellung der Gegner wohl befestigt ist; oder (wie Renan einmal gesagt hat) sie sind im Grunde ihrer Seele ein wenig der Ansicht ihrer Widersacher.

Stehen sich nun aber zwei Sätze mit gleichem Recht gegenüber, so kann es klärlich keinen anderen Ausweg geben, als sie alle beide als wahr zu betrachten. Geschieht dies jedoch und lassen

sie sich, weil entgegengesetzt, nicht miteinander vereinigen, so gelangt man dazu, sie alle beide für falsch zu erklären; denn die Wahrheit des einen bedingt die Falschheit des andern, und umgekehrt. Es bedeutet das mithin, daß die zwei Sätze, Thesis und Antithesis, in einem dritten, ihrer Synthesis, der einzig wahren, ihre Vermittlung und Auflösung finden müssen.

Die Lösung der obigen Antinomie ist folgende: Ein Kunstwerk besitzt sicherlich Wert an sich; aber dieses an sich ist nicht etwas Einfaches, Abstraktes, eine arithmetische Einheit, vielmehr etwas Komplexes, Konkretes, Lebendiges, ein Organismus, ein Ganzes, zusammengesetzt aus Teilen. Wird nun das Ganze nur aus seinen Teilen erkannt (und hierin liegt die Wahrheit des e r s t e n Satzes), so werden die Teile ihrerseits in Wirklichkeit tatsächlich nur durch das Ganze erkannt (und das ist die Wahrheit des zweiten Satzes). Die Antinomie hat Kantischen Typus; die Lösung ist nach Hegelschem Typus.

Diese Lösung setzt die Wichtigkeit der geschichtlichen Interpretation für die ästhetische Kritik fest; besser, sie setzt fest, daß die w a h r e g e s c h i c h t l i c h e I n t e r p r e t a t i o n und die w a h r e ä s t h e t i s c h e K r i t i k zusammenfallen; sie sind nicht eine Zweiheit, sondern eine Einheit: sind zwei in einem oder eins in zweien.

Nun erhebt sich, wird so die Notwendigkeit der geschichtlichen Interpretation für die ästhetische Kritik hervorgehoben, die Frage: W e l c h e s i n d d i e h i s t o r i s c h e n F a k t o r e n, die der Kritiker der Kunst zu berücksichtigen hat? Ist es das Land, in dem der Künstler geboren wird und sich bildet, sind es die geographischen, klimatischen Bedingungen, oder die der Rasse, unter denen er lebt? Die politischen und sozialen Verhältnisse seines geschichtlichen Augenblicks? Sein Privatleben? Seine physiologische und pathologische Anlage? Die Beziehungen, die er zu anderen Künstlern gehabt hat? Seine religiösen und sittlichen Ansichten? Und welche dieser Klassen tatsächlicher Daten? Etwa alle zusammengenommen?

Die Antwort kann nicht, wie das häufig geschieht, darin bestehen, daß alle diese Kategorien unerläßlich sind; nicht einmal darin, daß einige unerläßlich, andere es nicht seien. Die richtige Antwort ist vielmehr: a l l e Kategorien können unerläßlich sein, aber k e i n e von ihnen ist es mit Notwendigkeit.

Fassen wir in der Tat die Gesamtheit der Dichtung und Kunst, die der Mensch hervorgebracht hat oder hervorbringen wird, ins Auge, so ist es unmöglich zu verkennen, daß um diese Gesamtheit zu interpretieren und zu begreifen, die Gesamtheit dessen, was der Mensch perzipiert und sich vorgestellt hat, erforderlich sei: von Kälte und Wärme bis zur religiösen Begeisterung und der politischen Leidenschaft. Nichts bleibt von vornherein ausgeschlossen; denn nichts ist, in der Wirklichkeit, überflüssig oder vom übrigen abtrennbar, ohne daß dieses übrige selbst alteriert würde.

Geht man jedoch von dem gegnerischen Gedanken der Gesamtheit zur Betrachtung des einzelnen Kunstwerks über (und die Kritik vermag nur einzelne Kunstwerke zu betrachten, Folgen und Gruppen von ihnen, die sich als solche darstellen, nur wenn das Einzelne betrachtet worden ist), so sind die tatsächlichen Elemente, die dem Kritiker gegenwärtig sein müssen, lediglich diejenigen, die in Wirklichkeit in das von ihnen betrachtete Kunstwerk eingegangen sind, um es zu konstituieren, und die für die Lösung des kritischen Problems, das er sich vorsetzt, unentbehrlich sind. — Welche es sind, das vermag niemand so im allgemeinen zu sagen: das Problem, von Fall zu Fall gestellt, kann auch nur fallweise gelöst werden. Ein Dichter kann unter den heftigsten politischen Kämpfen gelebt haben und auch als Mensch an ihnen Anteil genommen haben; seine Dichtung kann sich aber wie außerhalb jedes Eindrucks von politischem Leben geformt haben. Er mag sein ganzes Leben hindurch krank gewesen sein; seine Phantasie hat sich unter gesunden und freudigen Bildern bewegt. Er mag physiologisch überaus gesund und von guten Nerven sein; seine Phantasie aber schwelgt in Bildern der Zerrüttung und des Wahnsinns. Jedes Kunstwerk hat seine besondere Genesis, die sich nicht nach einem im voraus angelegten Fragebogen bestimmen läßt. Derjenige Taines: Rasse, Milieu, Moment ist ebenso eitel als der andere: Schule, künstlerischer Umkreis, zufällige Einflüsse; gerade so wie jeder andere, den man noch ausklügeln wollte. Sicherlich, die Elemente des Werks, d. h. die Teile des Ganzen, müssen analysiert werden; aber die Teile dieses Ganzen, nicht die Teile aller Gesamtheiten, oder einer beliebigen Gesamtheit.

Von hier aus wird man auch inne, wie irrig es ist, die Literatur- oder Kunstgeschichte eines bestimmten Volkes oder einer bestimmten Periode darstellen zu wollen, ausgehend gleichsam wie von Prämissen, von allgemeinen Beschreibungen des Landes, der Rasse, der politischen und sozialen Bedingungen und so fort: Beschreibungen, die (wie der alte Geschichtsschreiber der italienischen Literatur, Paolo Emiliani Giudici scharfsinnig bemerkt hat) »Bogen aus verschiedenen Werken gleichsehen, aus Zufall in einen Band einer Literaturgeschichte geheftet, die mit ihnen wie ohne sie im gleichen Schritt fortginge.« Der wahre Kritiker und Historiker der Literatur und Kunst muß, Zug für Zug, die seinem Zweck entsprechenden Elemente der Interpretation heranziehen; er erweitert sie weder noch beschränkt er sie willkürlich und nach vorgefaßter Meinung. Dem, der behauptet, man müsse in der Kunstkritik die sozialen und politischen Verhältnisse zugrunde legen, ist ebenso zu erwidern: »Zu viel und zu wenig.« Und die gleiche Antwort gebührt dem, der als Grundlage das religiöse Verhalten ansehen will usw. Wir wollen weder das Zuviel noch das Zuwenig, sondern bloß jenes Etwas, das dem gegebenen Fall angemessen und nützlich, deshalb auch weder zuviel noch zuwenig ist.

## 4.

# EIN BEISPIEL AESTHETISIERENDER KRITIK.

(1907)

Das Buch Contis [1]) ist mir zugeeignet, mit einer sehr freundlichen Widmung, für die ich dem Freunde herzlich danke. Allein in dieser Widmung wird gesagt, der Verfasser habe »mit anderen Mitteln des Ausdrucks« eine der meinen ähnliche Arbeit zu vollbringen gesucht; und daß wir beide »gleich zwei Wanderern, die einen Hügel von entgegengesetzten Seiten besteigen und sich auf dem Gipfel finden, ebenso vom Licht der Erkenntnis angezogen emporsteigen, ohne uns lange Strecken hindurch zu sehen, und auf die Höhe gelangt, dieselbe Morgenröte betrachten werden«. So geschmeichelt ich mich auch von der inneren Gleichheit fühlen könnte, die Conti zwischen seinem und meinem Werk entdeckt, so zwingt mich doch die Wahrheit zu erklären, daß es sich um zwei innerlich ganz verschiedene Dinge handelt.

In der Tat bemerkt Conti schon in seiner Widmung selbst, daß die »Dichter und die Reisen . . . die Kunst und die Natur, das einzige Mittel sind, um das zum Reden zu bringen, was bei den meisten stumm und dunkel bleibt.« Dichtungen und andere Kunstwerke werden also von ihm auf dasselbe Niveau wie Städte, Berge, Seen und Meer gesetzt. Oder wenn nicht auf dasselbe, sogar auf ein niedereres; denn die »künstlerischen Werke sind der menschliche Ausdruck der Bestrebungen (der Natur), aber die göttliche Sprache ist in ihnen unterbrochen und fragmentarisch. Der Mensch hingegen, der ihr (der Natur) tiefes Leben begriffen hat und liebt, begnügt sich nicht, sie in Zwischenräumen zu hören; wie er die Augen

1) *Angelo Conti, Sue fiume del tempo*, Neapel, Ricciardi, 1907.

stets vor ihrer Schönheit offenhält, so lauscht auch fortwährend sein Ohr« (S. 7—8).

Die *Divina Commedia* einem Berge gleich, oder schlimmer noch, um eine Stufe tiefer zu stellen, den *Moses* dem Tyrrhenischen Meer, die *Venus von Milo* irgendeinem Teich gegenüber oder tiefer zu setzen, das bedeutet für mich eine grobe Lästerung. Die Naturobjekte sind sozusagen stupide Wesen, vor der gänzlich entfalteten Geistigkeit, die der menschliche Geist verkörpert. So stupid, daß wir ihnen, um sie interessant zu machen, unsere Gefühle und Worte zu leihen gezwungen sind. Die Kunst zur Natur erniedrigt oder unter die Natur gesetzt, wird in dem geleugnet, was sie an Eigenem besitzt und was sie zur Kunst macht.

Die logische Folge dieser Erniedrigung ist, daß Conti eine Kritik der Kunst eigentlich nicht zuläßt; diese hat zur Voraussetzung, daß die Kunst da sei, daß ein Kunstwerk uns etwas Bestimmtes sage, das wir, als Kritiker, dann in reflektierter Weise bestimmen. Wird die Kunst zur Natur erniedrigt, so ist Urteil und Kritik vor ihr nicht mehr möglich; bloß jenes objektive und vage Phantasieren, das vor der Natur entsteht. Conti erblickt sein Amt (wie er in der Widmung schreibt) darin, »auf einem Blatt die Eindrücke und Gefühle festzuhalten, die die gesehenen Dinge in *seinem* Geiste hervorbringen.« »Vor einem Gemälde« wiederholt er des öfteren (z. B. S. 46) »vor einem Fresko, einem Mosaik, denke ich vor allem ganz mich selbst, wohne ich dem Werden ungehemmter Gedanken bei; dann bestrebe ich mich, die Harmonie zwischen dem Kunstwerk und der Natur, die es umgibt, zu entdecken. Ich darf sagen, daß mein Leben als Schriftsteller zum größten Teil darin bestanden hat, dieser zweiten Geburt anzuwohnen, im Ausführen dieser Harmonie, und daß vielleicht der einzige Zweck meiner Arbeit immer war und sein wird, sie darzustellen. Alles übrige halte ich für leere Mühe der Gelehrten, der Neugierigen und aller trockenen Seelen der Erde, blind vor der Schönheit der Welt und ihrem Widerschein in den Werken des menschlichen Genius.« Das ist mithin ein Verhalten, schnurgerade entgegengesetzt dem Verhalten dessen, der die Kunstwerke verstehen will; dieser muß, wie Schopenhauer gesagt hat, vor ihnen stehen, wie vor einer Person von Rang: mit dem Hut in der Hand und zuwartend, ob sie sich zum Reden herbeilassen werden. Der wahre Kritiker sucht nicht das eigene werte Ich, sondern die Seele des Künstlers.

Obwohl Conti unzählige Male seinen Abscheu gegen die Materialisten in der Kunst Ausdruck gibt, so ist es dennoch leicht zu zeigen, wie seine ultraidealistische Auffassung in eine Art von Materialismus umschlägt, dank dem Gesetz der Umkehrung der Gegensätze. In der Tat, weshalb tadelt Conti jene Kritiker, die ein Kunstwerk begriffen und beurteilt zu haben glauben, wenn sie seine Quellen erforscht haben? Weil sie (wie er sagt) das Kunstwerk nicht in dem, was es an Eigenem und Originalem besitzt, erfassen. Aber tut er nicht ganz dasselbe, wenn er behauptet: »Die großen Kunstwerke sind Kinder der Orte, an denen die Künstler sie vollendet haben, und in denen sie um so lebendiger sind, je unmittelbarer sie die Natur fortsetzen?« (S. 134 und passim.) Die Gelehrten lösen die Kunst in ihre künstlerischen Quellen auf, Conti in die Quellen der Natur; er wie die andern erfassen die Kunst nicht in ihrem Eigenwesen.

Nach den eben angeführten Ausfällen gegen die Gelehrten und die Geschichte nimmt es im ersten Augenblick wunder, wenn wir lesen: »Die Kunst ist es, die die Geschichte begreifen macht« (S. 56 und das ganze Kapitel S. 53—60). Oder anläßlich des Kastells Poppi (S. 126): »Um den Charakter eines Denkmals zu begreifen, um innerlich und vollständig seine Schönheit und sein Leben zu erfassen, ist es notwendig, alle seine Schicksale in der Zeit mit einer raschen Synthese der Anschauung überblicken zu können. Die künstlerische Erkenntnis der Geschichte eines Denkmals ist die unumgängliche Bedingung, um den Charakter und das Leben seiner äußeren Formen zu begreifen.« Conti will sich also der Kunst als eines Mittels bedienen und sie nicht als Endzweck respektieren? Und auf der anderen Seite will er von der Form des Denkmals absehen und es unternehmen, die Geschichte eines Gebäudes durchzugehen, die Erinnerungen an die Vorfälle, die sich in ihm ereignet haben? Ist das nicht just dasselbe, was die politischen Historiker und die Kulturhistoriker tun? Allein wir hören auf, uns zu wundern, immer im Hinblick auf das schon erwähnte Gesetz der Umkehrung der Gegensätze. Da Conti die Kunst als Kunst nicht zugibt, da ihm die Erkenntnis der menschlichen Geistestätigkeit in ihren Unterscheidungen und ihren objektiven Hervorbringungen mangelt, so führt er alles auf bloßen Stoff von Eindrücken und Phantasiespielen zurück; die Kunst läßt ihn von geschichtlicher Vergangenheit träumen und die Geschichte löst einen Traum von Kunst in

ihm aus. Dieses Amt, das der geschichtlichen Erkenntnis in Beziehung auf den Kunstgenuß zukommt, ist bekanntlich ein ganz anderes: ein einfach, aber notwendigerweise vermittelndes Amt.

Untersucht man die in dem Buche Contis gesammelten Aufsätze zur Kunstkritik näher, so lassen sich die Folgen der von ihm vertretenen Methode deutlich erkennen. Der Verfasser steht vor den Türen Ghibertis: »Was reden die Kritiker (ruft er aus) von nördlichen Einflüssen, von mittelalterlicher Eingebung und anderen Dingen, die zu dem, womit wir uns beschäftigen, keine Beziehung haben?« Ganz recht, es soll von Ghibertis Türen die Rede sein. Was ist ihr Sinn? Ihr Kunstwert? Aber Conti sagt: »Ich weiß und will nichts anderes wissen, als daß dies die Pforte des Paradieses ist; ich brauche nichts anderes zu begreifen und durch Bilder zum Verständnis zu bringen, als den idealen Grund dieser göttlichen Namengebung.« (S. 120.) Das will sagen, seinem Geiste flößen diese Türen nichts weiter ein als eine Reihe von Variationen über eine alte Metapher, die — es sei dies mit allem Michelangelo, falls er wirklich der Urheber jenes Wortes sein sollte, gebührenden Respekt gesagt — mir immer ein wenig platt vorgekommen ist [1]).

Diese Bemerkungen reichen wohl hin, um zu zeigen, wie Contis Buch, obwohl es manche scharfsinnige Beobachtung über die sogenannte Technik und über andere ästhetische Probleme enthält, dennoch kein ästhetisches Buch ist; und obwohl es einige treffende Urteil über Kunstwerke aufweist, auch kein kritisches.

Es ist vielmehr ein Buch der Kunst und würde unter diesem Gesichtspunkt eine besondere Untersuchung verdienen. In ihm sind Schriften gesammelt, die schon vor Jahren in Zeitschriften veröffentlicht worden sind; so ist es ein wichtiges Zeugnis für eine Form literarischer Produktion, die heute sehr in Blüte steht. Diese Form erscheint wie eine Nachahmung D'Annunzios, vielleicht aber (und das ist einer der Fälle, in denen Chronologie und Erforschung der Quellen unumgänglich sind) hat Conti vielmehr das Vorbild

1) »Eines Tages, als Michelangelo Buonarroti jene Türen betrachtete, wurde er gefragt, was er von ihnen halte und ob sie schön seien. Er antwortete, sie seien so schön, daß sie sich zu den Türen des Paradieses eignen würden« (*Vasari* im Leben Lorenzo Ghibertis). Ein Wort, das klingt, als stamme es von einem Sakristan oder Cicerone, und alles eher denn michelangeleskes Gepräge hat.

für zahlreiche Seiten D'Annunzios abgegeben; geradeso wie er und D'Annunzio jetzt manchen jüngeren Schriftstellern als Muster dienen. Wollte ich sagen, es sei dies eine Form, die mich mit Befriedigung erfüllt, so würde ich lügen; ich lohnte auf diese Weise übel die liebenswürdige Widmung und verstieße gegen die Achtung, die ich vor dem Geist des Autors hege. Ich finde in diesem Buche auserlesene Bilder; aber ich muß mich fragen, ob in der Mischung von übersteigerten Eindrücken, ausgeklügelten Analogien, von bildzeugenden Subtilitäten und verstandesmäßigen Reflexionen nicht ein ziemlicher Hybridismus und einige Künstlichkeit liege.

## 5.

# KRITIK UND LITERATURGESCHICHTE.

(1920)

Aesthetismus und Historismus sind die zwei Ausartungen der Kritik, insofern sie Interpretation des Kunstwerks ist. Die Aestheten sind wohl künstlerische, aber auch leere Seelen; indem sie krampfhaft die Kunst suchen, bemächtigen sie sich in der Tat niemals eines konkreten und bestimmten Kunstwerkes. Die Historisten sind unkünstlerische Seelen, die sich auf alle konkreten Kunstwerke werfen, sie zersplittern, zergliedern und untereinander wie mit anderen Fakten vergleichen; obwohl sie mit ihnen so vielfache Berührung haben, kommen sie doch niemals mit dem, was die Kunst ausmacht, in Berührung, da nur ein geistiger Akt ästhetischer Synthese jene zu erfassen imstande ist. Kaum daß die ersten sich vor ein Gemälde oder eine Dichtung gestellt haben, so fällt ein weißer Vorhang oder eine gemalte Theaterleinwand rasch von oben herab und trennt ihr Auge von dem Gegenstand: sie sehen die Figuren der Leinwand, das Weiße des Vorhangs, aber nicht das dahinter befindliche Kunstwerk; sie haben auch nicht die Kraft, das Hindernis zu entfernen, ja nicht einmal den Willen dazu, da sie mit ihrer müßigen Phantasterei trefflich zufrieden sind. Die Zweiten legen gewaltsam ihre Hände auf das Kunstobjekt, aber statt die Kunst, die ihnen entflieht, ergreifen sie eine Menge unzusammenhängender Tatsachen und Tatsächlein, die nicht sowohl Kunst als Leben sind.

Nur wenn diese doppelte Gefahr vermieden und Geschichte und Kunst derart verbunden werden, daß die Kunst in ihrer geschichtlichen Wirklichkeit und die Geschichte ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Kunstgeschichte betrachtet wird, d. h. wenn man

den notwendigen Bedingungen des hermeneutischen Verfahrens gehorcht: nur dann hat wohl die volle Verschmelzung von Geschmack und Erudition, und darum der wahre und wirkliche Geschmack statt, aber noch nicht die Kritik der Kunst oder die literarische Kritik. Man erlebt das Kunstwerk in sich, aber man ist noch nicht imstande, es zu beurteilen.

Für das Urteil fehlt hier etwas, das von geringer Bedeutung erscheinen kann, und doch überaus wichtig ist; es könnte ein Nichts bedeuten, und ist doch alles. Es ist notwendig, daß das in der Phantasie reproduzierte ästhetische Faktum qualifiziert, d. h. als ästhetisches Faktum gedacht, daß es aus Betrachtung zum logischen Faktum (Subjekt, Prädikat, Kopula) wird. In diesem höchst einfachen Akt der Zufügung eines Prädikats zum Subjekt der Betrachtung besteht die literarische Kritik (als Kritik, nicht mehr als einfache hermeneutische Vorbereitung).

Wer sich von der Wichtigkeit dieser dem Anschein nach geringfügigen Umbildung überzeugen will, der möge bedenken, wie oft, zuweilen Jahrhunderte hindurch Menschen, in der Bewunderung gewisser Kunstwerke einig, trotzdem in ihrem Urteil über sie uneins waren. Sie lasen z. B. Boccaccios Novellen, verstanden sie und ergötzten sich an ihnen, oder sie lasen und bewunderten das *Befreite Jerusalem;* aber sobald sie als Kritiker davon sprachen, teilten sie sich sofort in Parteien: Boccaccio wurde als unsittlich verdammt, Tasso wegen seiner zu geringen Beachtung des epischen Kostüms. Shakespeare (sagte man) gefällt dem Volk, auch uns, insofern wir Volk sind; aber künstlerisch ist er ein Barbar, der die Gesetze der Tragödie verletzt hat, ein Ignorant, der in geschichtliche und geographische Irrtümer verfallen ist. In dieser Art hat zwar der Geschmack richtig funktioniert, dafür aber das Urteil falsch.

Um das Urteil richtigzustellen und es in Uebereinstimmung mit dem Geschmack zu bringen, ist und wird immer eine theoretische Beschäftigung mit der Kunst notwendig sein, die die Kunst genau von den Formen des Geistes scheidet, die spekulative, wissenschaftliche, wirtschaftliche, moralische Richtung haben. Urteilen heißt einen Begriff von der Kunst besitzen; immer wenn dieser fehlt oder mehr oder weniger von Zweifeln und Verwirrungen getrübt ist, wird auch die Kritik der Kunst mangelhaft. Der Begriff der Kunst, d. h. die Aesthetik, ist nicht Bedingung für den

Geschmack, sondern für die Kritik; Kritik ohne Aesthetik ist undenkbar. Die Entwicklung des einen ist auch die des andern.

Man ersieht hieraus, daß die Kunstkritik ein logisches Gebilde ist; wie dies im übrigen schon das Wort selbst besagt, das Urteil, Untersuchung, Unterscheidung bedeutet. Wer die Logik verabscheut, kann zwar künstlerisch produzieren, auch die produzierte Kunst genießen, wenn er aber den Mund auftut, um von ihr zu sprechen, wird er seine Liebe zur Kunst nur ungenügend begründen können. Die wahren Kritiker (De Sanctis zum Beispiel) haben stets philosophische (logische) Kraft besessen.

Allein dieses logische Element, unentbehrlich für das Zustandekommen einer Kunstkritik, darf nicht, wie dies zuweilen geschehen ist, in dem Sinn aufgefaßt werden, als ob der Kritiker die logischen Gründe oder das logische Aequivalent des Kunstwerkes geben solle. Das Urteil ist eine Synthese von Subjekt und Prädikat, d. h. der ästhetischen Betrachtung und des Begriffs; dadurch wird das Kunstwerk, klar in der Phantasie erscheinend, vom Gedanken distinkt gemacht; man erhält, wie man zu sagen pflegt, das reflektierte Bewußtsein von ihm. Gerade als Synthese stößt der Begriff, als eines ihrer Glieder, nicht die Anschauung, die das andere Glied ist, von sich ab, sondern lebt in ihr, wie diese in ihm lebendig ist. Vermöchte dagegen die Kritik das Kunstwerk logisch abzutragen und wieder aufzubauen, so müßte dieses in sich selbst ein logisches Gebilde sein; die Kritik wäre dann, statt Verstehen, Weiterführen und Richtigstellen der Kunst; auf diese Art würde man zu der logizistischen ästhetischen Theorie zurückkehren: d. h. (um historisch zu sprechen) man würde von Kant zu Leibniz zurückkehren, der aus Klarheit und Unterscheidbarkeit, aus Intuition und Begriff zwei logische Stufen machte, während Kant das hohe Verdienst hatte, die Theorie der Intuition als Klarheit und undeutlichen Begriff zu widerlegen und die strenge Scheidung zwischen den beiden Geistesformen aufzurichten.

Einen entgegengesetzten Anspruch erheben jene, die vom Kritiker her ein intuitives Aequivalent des Kunstwerks verlangen möchten; d. h. daß er das Kunstwerk, das er untersucht, in seine Worte umgieße, derart, daß er damit den Genuß reproduziert. Dies ist vor allem aus demselben Grunde unmöglich, aus dem jede Uebersetzung unmöglich ist; es entspricht auch nicht dem

Amt der Kritik, die stets die Gegenwart des Kunstwerkes, das sie beurteilt, im Geiste voraussetzt. Für den, der dies Werk nicht kennt, ist das Wort des Kritikers unverständlich; so wie für mich die Kritik einer japanischen Dichtung unverständlich oder bloß soweit verständlich ist, als ich durch eine Uebersetzung mich halbwegs jener Dichtung zu bemächtigen imstande bin.

Die Kunstkritik gibt also weder das logische noch das intuitive Aequivalent des Kunstwerks; das erste nicht, weil die Kunst nicht logisches Denken ist; nicht das zweite, da die Kunst sich nicht übersetzen läßt; sie gibt lediglich die Erkenntnis, daß das, was man vor sich hat, ein Erzeugnis der Kunst ist oder es nicht ist. Ihre Formel lautet: »A ist Kunst«; oder »A ist Nichtkunst«; auch »A ist Kunst in den Punkten $\alpha$, $\beta$, $\gamma$; es ist nicht Kunst in den Punkten $\delta$, $\varepsilon$, $\zeta$«. Mit andern Worten, die Kritik spricht aus: »Es gibt eine Tatsache A, die ein Kunstwerk darstellt«, oder: »Man glaube zu Unrecht, daß eine Tatsache A, als Kunstwerk, gegeben sei.« Das sogenannte Werturteil ist nichts anderes als historisches Urteil.

Aus diesem Grunde ist jede Kunstkritik Geschichte der Kunst, wie umgekehrt jede Kunstgeschichte Kritik der Kunst. Ein Werk beurteilen heißt seine Natur (diese bestimmte Natur) beurteilen, und es deshalb in seine geschichtliche Folge zu versetzen. Auf diese Art erweist sich die Identität von Kritik und Geschichte der Kunst, von Literaturkritik und Literaturgeschichte.

So also ist die Kunstkritik ihrem Wesen nach beschaffen; und in dieser Weise ist sie in allen kritischen Werken vorhanden, so mannigfaltig auch die Formen sein mögen, die sie in den Büchern annehmen. Diese Form der Bücher ist von Zufälligkeiten bedingt; und je nach diesen enthält ein kritisches Buch in größerem oder geringeren literarischen Verhältnis das eine oder das andere Element der Kritik. Darum geschieht es, daß ein kritisches Buch zuweilen, mehr im besonderen, einen Kommentar darstellen kann, um gewisse Schwierigkeiten und Dunkelheiten, die sich dem Genuß des Werkes entgegenstellen, aus dem Weg zu räumen; ein andermal, wo es sich um wenig zugängliche Werke handelt, daß es Auszüge, Blütenlesen, Anführungen und Feststellungen gibt; oder endlich, daß es Vorurteile zerstreut, Begriffe klärt und Theorien aufstellt, die zum Verständnis der untersuchten Fakten

nötig sind. So ist denn der Kritiker auch zuweilen gezwungen, einen geruhigen, lehrhaften, polemischen Ton anzuschlagen; andere Male wieder einen emphatischen, rednerischen oder dichterischen. Kein Kritiker vermag ein Kunstwerk zu erschöpfen, wie kein Geschichtsschreiber den Bericht von einer Begebenheit zu erschöpfen imstande ist; und alle Kritiker wie alle Geschichtsschreiber erschöpfen ihre Aufgabe bis ins Unendliche. Alle Formen der literarischen Darstellung der Kritik sind gut (falls sie gut sind), und eine ergänzt die andere, d. h. sie ergänzen sich gegenseitig.

6.

# DAS SCHRIFTTUM ALS AUSDRUCK DER GESELLSCHAFT.

(1904)

Man weiß nicht oder ist sich gewöhnlich nicht bewußt, daß die Formel, die in der Kritik revolutionär gewirkt hat: »Das Schrifttum ist der Ausdruck der Gesellschaft« zwei großen politischen Reaktionären seinen Ursprung verdankt: dem Vicomte De Bonald und dem Baron De Barante.

De Bonald wies darauf hin in seiner *Théorie du pouvoir politique et réligieux* (1794), in einem Arikel des *Mercure* (1801), in der *Législation primitive* (1802), in der Schrift *Du style et de la littérature* (1806) sowie in einigen kleineren Aufsätzen. Er sucht dem berühmten Streit über den vergleichsweisen Wert der Alten und der Neuen eine neue Richtung zu geben, indem er die Entwicklung der Literatur mit der Entwicklung der Gesellschaft in Zusammenhang bringt: »*Ainsi, à observer depuis Homère jusqu'a nos jours, les progrès de la littérature, qu'on peut regarder comme l'expression de la société, on la voit passer graduellement du genre familier et naif, et en quelque sorte domestique, au genre d'un naturel plus noble, et qu'on peut appeler public.*« De Barante wandte dies dann als erster in weiterem Umfange an in seinem *Tableau de la littérature francaise au XVIII siècle*, erschienen 1809. Seine Absicht war, deutlich zu machen, daß man mit Unrecht die Umbildung der Gesellschaft der Tätigkeit des Schriftstellers zuschreibe, im besonderen für die von ihm behandelte Periode, das Ereignis der französischen Revolution: »*Au lieu de disposer des moeurs et des opinions d'un peuple, les lettres en sont bien plutôt le résultat: elles en dépendent immédiatement, on*

*ne peut changer la forme ou l'esprit d'un gouvernement, les habitudes de la société, en un mot, les relations des hommes entre eux, sans que, peu après, la litérature eprouve un changement correspondant*« [1]).

Die Vorbereitung und die verschiedenen Auffassungen dieser Formel ließen sich über die Staël, über Sismondi, die Gebrüder Schlegel, die italienischen Romantiker des *Conciliatore* bis hinab auf Taine und die modernen Soziologen verfolgen. Uns kommt es aber hier darauf an, kurz darzutun, daß die Formel sehr vielfache Bedeutungen hat, und daß es jedem, der sich mit Kritik beschäftigt, begegnen kann, daß er sie ein um das andere Mal annimmt oder verwirft, und sich dergestalt in anscheinende Widersprüche verwickelt. Diese können nicht als Irrtümer angesehen werden, wenn man nicht, Fall für Fall, sich klarmacht, was man in Wahrheit behaupten oder leugnen wollte.

»Schrifttum ist Ausdruck der Gesellschaft« kann in der Tat bedeuten, daß die Literatur weder wissenschaftliche Interpretation noch sittliche Handlung, sondern der Gesellschaft gegenüber einfach bedeutet: Ausdruck. Mit dieser Lehre will man die Unabhängigkeit der Kunst von der Wissenschaft und der Moralität unterstreichen.

Nur kann aber der nämliche, der die Formel in dieser Bedeutung sich zu eigen gemacht hat, genötigt sein, sie in einer anderen zu leugnen; vor allem gerade in der Absicht, mit der sie von ihrem Urheber, De Bonald, vorgebracht wurde, zu leugnen. Literatur als Ausdruck der Gesellschaft kann nicht bedeuten wollen, daß die Literatur mit dem Fortschritt der Gesellschaft auch ihrerseits fortschreite, wie dies De Bonald im Sinne hat. Ist die Kunst der Gegenwart wirklich Kunst, so ist sie der der Vergangenheit weder überlegen noch untergeordnet; jeder Vergleich und jede Festsetzung eines Mehr oder Weniger ist ausgeschlossen. Zum zweiten wird er sich auch veranlaßt sehen, die Formel zu leugnen in dem Sinne des ersten, der sie im großen Maßstab angewandt hat, eben De Barante. Wir wollen dabei unberücksichtigt lassen, daß dieser (wie Michiels hervorhebt) seine These übertrieben hat, da er unter Literatur auch die philosophische Produktion verstand, die nicht

1) Vgl. *A. Michiels, Histoire des idées littéraires en France au XIX siècle, et de leurs origines dans les siècles antérieurs* (4. A. Paris. Dentu 1863); über De Bonald Bd. I. l. II. c. 4; über De Barante ebenda c. 7.

Dichtung, d. h. Literatur, insofern sie Kunst ist, darstellt; dennoch aber hat er in gewissem Maße dem Irrtum, der in Taine und den Naturalisten gipfelt, die Bahn frei gemacht: nämlich die Literatur in sensistischem Sinn zu betrachten, nicht als Bewußtsein, das die Gesellschaft von sich selbst erlangt, sondern gleichsam als mechanisches Resultat oder als soziale Aussonderung, inneren und eigentlichen Wertes ermangelnd.

Nicht genug an dem. Die modernen Soziologen, auch um so antiquierter (mindestens in der ästhetischen Thesis), je moderner sie sind, geben der Formel häufig einen Sinn, der nicht allein ihrer ursprünglichen Bedeutung, sondern der Wahrheit selbst ins Gesicht schlägt. Die Literatur ist, so sagen sie, Ausdruck der Gesellschaft, darum muß sie das Nützliche befördern und die gesellschaftlichen Bedürfnisse zu befriedigen trachten. Wer also über die Arbeiterfrage nachdenkt, wird eine soziale Kunst verlangen; wer sich als Neuaristokrat aufspielt, eine Kunst, die den Kampf, den Triumph, die Eroberung verherrlicht, eine imperialistische Kunst. Auch dem muß man eine entschiedene Leugnung gegenübersetzen.

Endlich ist noch ein Mißverständnis zu erwähnen, das ich anläßlich des Buches Spinazzolas über *Ursprung und Werdegang der Kunst* [1]) habe auftauchen sehen. Spinazzola sagt, Taine kritisierend: »Ein ganzes lachendes Volk erzeugt keinen Aristophanes, aber Aristophanes macht ein ganzes Volk lachen.« Man hat ihm eingewendet, daß ein Aristophanes nicht in der Thebais noch in einer Geißelbrüderschaft hätte blühen können; anderseits hat man bemerkt, Spinazzola hätte, nachdem er die Methode Taines zum Gegenstand seiner Kritik gemacht, dennoch in Wirklichkeit auf sie zurückgegriffen, als er, um die Kunst des Phidias zu erläutern, von Athen und Perikles und Aspasia sprach. Ich glaube, daß Spinazzola ebensosehr in der Maxime, die er mit dem Namen des Aristophanes exemplifiziert, recht hat wie in der Methode, die er befolgt, um Phidias zu erklären. Ein lachendes Athen muß notwendigerweise einen Aristophanes hervorbringen; mitten in einer Gesellschaft von »Klagemännern« kann — und wäre es aus Reaktion oder Kontrast — ein Dichter, begabt mit komischer Anlage, erstehen. Anderseits haben Athen, Perikles, Aspasia doch etwas mit der Kunst des Phidias zu schaffen. Die Literatur als »Ausdruck der Gesellschaft« ist eine Phrase, die den Fehler hat,

1) Bari, Laterza, 1904.

vage zu sein; darum läßt sie sich in einer Weise auslegen, die bald mehr, bald weniger über das Notwendige und Wahre hinausgeht. Wird »Gesellschaft« in dem Sinn eines allgemeinen Durchschnittes verstanden, in dem eine Anzahl von Individuen Aufnahme findet, so ist es nicht wahr, daß die Literatur bloß deren Gefühle ausdrückt; ebensowenig, daß sie notwendigerweise diese Gefühle ausdrücken muß. Der Künstler kann mehr oder weniger von dem, was ihm eine bestimmte Gesellschaft darbietet, zum Ausdruck bringen, da er seine eigene Individualität, seine Seele besitzt, die er auch außerhalb dieses geschichtlichen und sozialen Umkreises ausbreiten kann, so wie er es denn in Wirklichkeit tut.

Man wird erwidern, das alles sei natürlich, und man müsse mit dem Worte »Gesellschaft« eben gerade nicht nur den mehr oder minder allgemeinen Durchschnitt, sondern auch die Gefühle aller Teilhaber einer Gesellschaft verstehen, unter denen der Künstler selbst einbegriffen ist. — Ganz recht; aber läuft man nicht Gefahr, daß die also richtig gestellte Interpretation nicht einen anderen Mangel der Formel enthülle, d. h. daß sie, außer zweideutig zu sein, auch tautologisch oder pleonastisch ist? Ist es naturnotwendig zu sagen, die »Literatur ist Ausdruck der Gesellschaft«, wenn man unter Gesellschaft das Ganze, die Wirklichkeit versteht? Genügt es nicht, zu sagen, sie sei Ausdruck schlechthin (von irgend etwas)?

Solches sind nun die Schwierigkeiten der Formel. Wenn darum jemand uns einmal gesagt hat: »Die Literatur ist Ausdruck der Gesellschaft« und ein andermal, sie sei es nicht, so darf man ihn darum nicht des Widerspruchs zeihen. Es wäre möglich, daß er in beiden Fällen richtig gesprochen hat.

## 7.

# DIE ZWECKE DER DICHTER.

(1905)

Das Suchen nach dem Z w e c k oder den Z w e c k e n , die der Dichter im Auge hatte (moralischer, patriotischer, satirischer Endzweck usw.) machte bis vor kurzem die Hauptabsicht der literarischen Abhandlungen aus. Nicht nur daß die berühmten und traditionellen Streitigkeiten über die Zwecke des *Furioso* und der *Gerusalemme* fortgingen, es gab keinen Doktoranden, der, wenn er einen Komödienschreiber zweiten Ranges, einen kleinen Satirenschreiber oder komischen Dichter, einen Romanschreiber oder Lyriker behandelte, es nicht für seine Pflicht gehalten hätte, zu zeigen, wie sein Autor sich hohe Ziele von Sittlichkeit, Bildung, Politik gesteckt hätte. Dieser Beweis wurde in der Regel dadurch erbracht, daß man ein paar herausgerissene Sätze hernahm und darüber Grillen fing: zuweilen bezog man sich auch auf die von dem Dichter selbst in Vorreden, Briefen oder anderen Urkunden vorgebrachten Absichten; je nach den Vorurteilen der Zeiten oder Köpfe wurde die Absicht, die man eifrigst suchte und die man in seinem Autor verherrlichte, in die nationalen, politischen, moralischen und literarischen Interessen verlegt: die Einheit Italiens, Haß gegen die Fremden, der Kampf gegen die Tyrannei, die Korruption, das Pedantentum.

Auf diese Art wurden Berni und Mauro zu satirischen Moralisten, Vincenzo Filicaia zum Dichter der italienischen Unabhängigkeit, zum Vorläufer Berchets und, fast wäre man versucht zu sagen, wert, daß ihn ein Jahrhundert nach seinem Tode der französische General Miollis, als er in Florenz von ihm reden gehört hatte, suchen ließ, um ihn ins Gefängnis zu setzen.

Was diesen Punkt anbelangt, so ist die richtige ästhetische Lehre

das Theorem von dem praktischen Atcleologismus der Kunst. Es läßt sich an dem folgenden Dilemma entwickeln: Entweder sind die Zwecke, die die Künstler sich vorsetzen, dem Kunstwerk untergeordnet, und mit allem übrigen Stoff in der ästhetischen Form aufgegangen; in diesem Falle kann man nicht mehr vom Zweck des Künstlers sprechen, da dieser vorgebliche Zweck von dem übrigen gefühlsmäßigen und darstellenden Inhalt des Werkes ununterscheidbar ist und, mit allem übrigen, den Seelenzustand, der in jenem zum Ausdruck kommt, ausmacht. Oder aber die Zwecke der Künstler überschreiten das Kunstwerk, sie bleiben von ihm getrennt oder hängen ihm bloß äußerlich an; in diesem zweiten Falle sind sie allerdings wahre Zwecke, aber sie gehen weder das Kunstwerk etwas an, noch haben sie Interesse für die Literaturgeschichte. Sie gehören den Absichten, den Bestrebungen, den Launen des Menschen an; sind höchstens Stoff der Biographie.

Ich konnte einmal einem kleinen Zwiegespräch beiwohnen, zwischen einem meiner Freunde, der ein Novellenbuch veröffentlicht hatte, und einem Kritiker, der dessen Rezension in einem sozialistischen Blatte übernommen hatte. Man erlaube mir, es wiederzugeben, weil es mir lehrreich und unseren Fall berührend erscheint. Nach einem Präambel von Komplimenten fragte der Kritiker den Künstler: »Sie haben auch, wie man sieht, den sozialen Zweck im Auge gehabt, als Sie Ihre tragische und mitleiderregende Geschichte von Dirnen und Bettlern erzählten?« — »Den sozialen Zweck?« — »Ich will damit sagen, Sie kommen mit Ihrer Kunst uns, den bescheidenen Vorkämpfern des Journalismus entgegen, die wir uns bemühen, die Augen auf das traurige Schauspiel der sozialen Schändlichkeiten, als notwendige Folge der gegenwärtigen Wirtschaftsordnung zu lenken.« — »Aber gewiß!« — beeilte sich mein Novellist zu antworten, kaum daß er die Antwort, wie es eben ging, verstanden hatte. — Als wir allein waren, fragte ich, der während dieses Dialogs den Mund nicht aufgetan hatte, ihn lachend, ob er wirklich den sozialen Zweck im Auge gehabt hätte. »Nicht einmal im Traum«, erwiderte er, »aber da der Mann ihn nun einmal entdeckt hat, und diese seine Entdeckung ihn veranlassen wird, wohlwollend über mein Buch zu schreiben, so hatte ich kein Interesse daran, ihm eine Enttäuschung zu bereiten.«

Diese Anekdote läßt sich durch viele ähnliche Beispiele in den Erklärungen belegen, die die Dichter zu allen Zeiten über ihre Werke abgegeben haben, und die häufig den Verdacht der Unaufrichtigkeit erwecken. Aber auch wenn sie aufrichtig gemeint sind, besitzen sie niemals entscheidenden Wert; denn um zu entscheiden, ob dieser oder jener behauptete Zweck sich in Eindrücke umgesetzt hat, die dann tatsächlich die Wirkung hatten, die Welt des Dichters zu erbauen, mit andern Worten, daß jener Zweck aufgehört hat, ein Zweck zu sein und vom Kunstwerk aufgesogen wurde, dafür gibt es keinen anderen Weg, als das literarische Werk in sich selbst zu studieren. Die Fälle, in denen sich die Dichter von hohen sittlichen Zwecken geleitet wähnen, während sie sich in ihrem tatsächlichen Werk als sinnlich und neurasthenisch erweisen, oder jene anderen, in denen sie mitleid- und gefühllose Naturschilderer zu sein wähnen, während sie in Wirklichkeit von Mitleid überströmen und glühende Eiferer für Gerechtigkeit sind; — sie erhalten sofort in jedermanns Auffassung ihre repräsentativen Bezeichnungen, auch was die zeitgenössische Literatur angeht. Der Mensch ist dem Seelenzustand, den er als Dichter schildert, eben zuweilen überlegen, zuweilen untergeordnet.

Das unlogische Aufspüren von Zwecken in der alten schulmäßigen Literatur hat sich also, dank der modernen Kritik, in die feinsinnige Forschung nach den im Kunstwerk zum Ausdruck kommenden Seelenzuständen verwandelt. Es ist das freilich ein viel schwierigeres Unternehmen, als es jenes gewesen war, Zwecke darzulegen, unter Benützung außerästhetischer Dokumente, oder sie durch Sophismen in das Kunstwerk einzuschmuggeln, dessen Einheit zerbrochen und dessen originales Leben damit zerstört wurde.

Was ist nun darunter zu verstehen, wenn man (wie dies De Sanctis getan hat) sagt, Ariost sei ein einfacher Künstler gewesen, der keinen anderen Zweck als die Kunst selbst sich vorgesetzt habe? Sicher nicht, daß Ariost nicht fremde Zwecke in sein Werk eingeführt habe; denn das würde nicht ein ihm besonders zukommendes Merkmal ausmachen, da es das allgemeine Merkmal der echten Kunst selbst ist. Ebensowenig aber, daß er nicht einen eigenen Inhalt, einen ihm eigenen zum Ausdruck kommenden Seelenzustand besessen hätte. Wäre dem also gewesen, so wäre er ein hohler und rhetorischer Dichter; jedermann weiß dagegen,

daß er immer reichhaltig, auf das Wesentliche gerichtet, gegenständlich gewesen ist. Ebensowenig endlich, daß er nicht außerästhetische Erklärungen über seine Zwecke abgegeben hätte; denn auch er hat dergleichen getan, und in jedem Fall hätte die Bemerkung sehr wenig Gewicht und würde die Hartnäckigkeit, mit der sie wiederholt wird, nicht rechtfertigen.

Der Sinn jenes Satzes kann jedoch für niemanden dunkel sein, der den leitenden Faden der Literaturgeschichte von De Sanctis mit Aufmerksamkeit verfolgt hat. Wenn dieser von Ariosts reiner Aesthetizität spricht, so will er jene besondere Geistesanlage hervorheben, die weder von religiösen, noch politischen oder moralischen Interessen und Begeisterungen getragen wurde, so wie sie die italienische Renaissance herausgebildet hatte und von der Ariost eben einer der Vertreter war: es sollte darunter der Gegensatz zwischen der Renaissance und dem dreizehnten Jahrhundert, zwischen Ariost und etwa Dante verstanden werden. De Sanctis kam es so wenig in den Sinn, Ariost einen besonderen Inhalt abzusprechen, daß er vielmehr im *Furioso* nicht allein die Ironie darlegte, mit der diese Dichtung den Roman des Cervantes vorwegnimmt, sondern auch die sentimentalen und leidenschaftlichen Bestandteile, die die Dichtung des Torquato Tasso vorausverkünden.

## 8.

# DETERMINISMUS, PSYCHOLOGIE UND KUNST.

(1904)

Als ich den Aufsatz eines berühmten italienischen Schriftstellers (der seit einiger Zeit allzuoft das Feld seiner Zuständigkeit zu überschreiten pflegt) über den Determinismus in der Kunst [1]) las, dachte ich mir: Wie gefährlich ist es doch, Begriffe zu handhaben, die man ihrem genauen Sinn nach und in allen ihren Beziehungen nicht besitzt! Zu was für kuriosen Possen führt es, wenn man philosophische Ideen wie kleine Münze von Tatsachen behandelt! — Was heißt D e t e r m i n i s m u s? Er bedeutet eine besondere philosophische Theorie der Willensfreiheit; diskutibel, sehr diskutibel, da man untersuchen muß, ob sie, außer der Rechtfertigung, die ihr zukommt, wenn sie dem Gedanken der unbedingten Willensfreiheit entgegentritt, nicht noch eine andere, besser gegründete besitzt, oder sich nicht vielmehr in die Setzung eines Irrtums gegen einen anderen Irrtum auflöst. Mag diese philosophische Ansicht nun aber wahr oder falsch sein, was hat sie mit der Kunst zu schaffen? Spiegelt diese das Leben in seiner Unmittelbarkeit und Konkretheit wieder, wie kann sie eine Theorie enthalten, deren Aufkommen ja gerade voraussetzt, daß diese Konkretheit und Unmittelbarkeit überwunden worden ist, und daß das Leben aufgehört hat, einen Gegenstand der P h a n t a s i e zu bilden, weil es eben Gegenstand des G e d a n k e n s geworden ist? Ein Künstler mag deterministische, materialistische, spiritualistische,

1) *F. D'Ovidio, Il determinismo nell'arte e nella critica* (im *Giornale d'Italia* vom 31. Mai 1903 und jetzt in dem Band: *Nuovi studî Manzoniani* Mailand, Hoepli, 1908).

dualistische, monistische Ansichten vertreten; aber er wird sie nicht sowohl als Künstler, sondern als Philosoph (sei es auch nur als philosophischer Dilettant) vertreten. Er mag sie einer seiner Gestalten in den Mund legen: dann wird diese eben einen Philosophierenden darstellen; aber die Kunst selbst, als Kunst, erhält dadurch keinen philosophischen Einschlag. Ist eine künstlerische Figur derart dargestellt, daß aus ihr, bewußt oder unbewußt, die Behauptung einer bestimmten philosophischen Theorie hervorleuchtet, so ist diese Figur für die Welt der Kunst verloren: sie ist kein Individuum mehr, sondern ein Beispiel. Es ist deshalb ganz falsch, von der deterministischen Idee bei Gestalten Manzonis oder Shakespeares zu sprechen. Die Prädikate, die den Theorien zukommen, werden in diesem Fall unzukömmlicherweise auf die Dinge übertragen. Man könnte ebensogut sagen, daß das Leben Friedrichs II. deterministisch oder das Napoleons indeterministisch gewesen sei.

Diese Betrachtungen lassen sich in gewisser Hinsicht auch auf die sehr häufig eintretenden Vermengungen, was das Verhältnis der Kunst zur Psychologie angeht, ausdehnen; ich meine damit die empirische Psychologie, denn die philosophische, will sagen die Philosophie des Geistes fällt ohne weiteres unter den schon behandelten Fall.

Die empirische Psychologie besteht in der abgekürzten Beschreibung und Klassifikation der unzähligen Tatsachen des Geistes; sie schlägt in bezug auf diese fast den nämlichen Weg ein, wie die Zoologie in bezug auf die unendlichen Varietäten der lebenden Tiere. Wenn sie von einer Leidenschaft, wie z. B. der Liebe handelt, so beschreibt sie deren gewöhnlichste Formen, unterscheidet die fundamentalen von den sekundären, zählt die ausnahmsweisen oder seltenen Formen auf usw.

Darum ist die Formel von der psychologischen Kunst, die vor Jahren solches Glück hatte, ebenso widersinnig als der Ratschlag an die Künstler, Psychologie zu treiben. Der Künstler braucht kein einziges der Schemata, die der Psychologe konstruiert. Er schöpft unmittelbar aus der menschlichen Wirklichkeit, aus der jene Schemata durch Abstraktion gewonnen sind. Ebenso wie der Mensch, wenn er sich verliebt, nicht die Psychologie der Liebe um Rat angeht, sondern sich eben ohne Weiteres, auf seine Weise, verliebt, so weiß auch der Künstler nichts mit den allgemeinen

Beschreibungen anzufangen, sondern stellt die Liebessachen in ihrer individuellen Schattierung dar.

Jene Kritiker haben also Unrecht, die mit den Lehrbüchern der Psychologie in der Hand darzutun sich bemühen, daß in einem gegebenen Gedicht, einem Roman oder Trauerspiel die Gesetze der Psychologie beobachtet oder verletzt worden seien. Beobachtet? Was verschlägt das? Um so besser für die Psychologie, aber nicht für die Kunst. Verletzt? Um so schlimmer für die Psychologie, die sich jene Form psychischer Zustände hat entgehen lassen, wie sie eben das in Rede stehende Kunstwerk dargestellt hat. Die Psychologie gleicht dem Register eines Buchs, dessen Körper von der Kunst gebildet wird. Nun, das Register muß mit dem Buche (von dem es immer nur ein unvollkommenes Bild geben wird) im Einklang stehen; nicht aber das Buch mit dem Register.

Nach dieser letzten Bemerkung könnte es scheinen, als ob wir, die Kritiker ins Unrecht setzend, zugleich denen recht geben, die den Psychologen das Studium der Kunstwerke als eine Fundgrube für ihr Fach empfehlen. Sie haben ja gewiß recht; nur empfehlen sie etwas, was immer geschehen ist. Woher hat denn die Psychologie bisher ihre Schemata gewonnen, wenn nicht gerade aus den Bildern, die der Mensch produziert, aus dem Ausdruck seiner Gefühle und Leidenschaften? Und was ist die Kunst (in ihrer ganzen Weite aufgefaßt) anderes als der Komplex solcher Bilder? Gar viele Kunst wird nicht mit der Schrift festgehalten und nicht durch den Druck verbreitet; aber darum ist sie doch vorhanden und im Gedächtnis niedergelegt. Die Darstellung (die Kunst) ist Bedingung der Wahrnehmung; und die Wahrnehmung ist ihrerseits Bedingung der klassifizierenden Wissenschaft, von der die Psychologie einen Teil bildet; die Zuletztgeborene kann nicht die Erstgeborene erzeugen und aufziehen, die Psychologie nicht die Kunst.

9.

# DAS PLAGIAT UND DIE LITERATUR.

(1903)

Fast gleichzeitig sind zwei italienische Arbeiten erschienen, die das Plagiat in der Literatur behandeln [1]). Weder die eine noch die andere ist, um die Wahrheit zu sagen, durch klare Anordnung bemerkenswert; obwohl man beide mit Vergnügen liest, und sie reiche Ausbeute an merkwürdigen Nachrichten bringen. In dem Buche Giuratis ist der theoretische Teil sehr ausführlich behandelt; aber die Frage wird hauptsächlich von der juridischen Seite her betrachtet. Die beiden anderen, die literarische und moralische, sind nur gestreift.

Sagen wir immerhin: die literarische Seite, um uns an die gewöhnliche Weise, sich auszudrücken, zu halten. Aber in Wirklichkeit ist das Plagiat ein Begriff, der gar keine Beziehung zur Literatur hat. Literarisch (d. h. innerhalb des literarischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Gebietes) existiert das Plagiat nicht. Was hier paradox erscheint, wird zu einer Sache des elementaren Menschenverstandes, wenn man nur einen Augenblick überlegt. Denn in der Tat, wer sich ohne weiteres das literarische Werk eines andern aneignet, verändert dessen Wesen in gar nichts, es bleibt, was es ist, mit welchem Autornamen es auch bezeichnet erscheint. Wenn aber statt einer solchen Aneignung schlechthin jenes Werk einer Reihe von Veränderungen unterworfen wird — und diese können von der kleinen Retusche und der Uebersetzung allmählich bis zur Aufnahme einzelner

1) *D. Giuriati, Il plagio* (Mailand, Hoepli 1903). — *A. Lumbroso, Plagi, imitazioni e traduzioni* in dem Bande: *Scaramucce e avvisaglie*, Frascati, 1902 S. 7—206.

Bruchstücke und Motive in ein anderes Kunstwerk reichen — so ist die einzige literarische Frage, die sich erhebt, zuzusehen, ob die Retusche glücklich, ob die Uebersetzung schön, ob die Nachahmung am gehörigen Ort, ob der neue künstlerische Organismus lebensfähig ist. Welchen Wert besitzt die von Francesco Berni unternommene Umarbeitung des *Verliebten Roland* des Bojardo? Wie ist Manzoni die Nachahmung einer Situation des *Faust* geglückt, als er den Selbstmordversuch des »Namenlosen« schildert? Wir zitieren hier Manzoni, um sogleich zu bemerken, daß alle Schriftsteller, Künstler, Denker, könnte man in ausgesprochen literarischen Fragen das häßliche Wort »Plagiat« gebrauchen, eben Plagiatoren wären. Denn sie knüpfen alle an das vorangehende Denken, die vorausgehende Kunst an, sie mannigfach entwickelnd und verändernd. Jedes Gespräch, das wir führen, müßte als eine Folge von Plagiaten betrachtet werden, da sich in ihnen Sätze, Bilder, Vergleiche eingebettet finden, die schon einmal künstlerische Schöpfungen anderer Geister waren; das ganze Leben wäre ein Plagiat.

Mit kurzen Worten kann man somit sagen, daß das Plagiat, da es einen moralischen Tadel in sich trägt, keine Anwendung finden kann auf die Literatur, die Kunst, den Gedanken; denn diese alle entziehen sich dem moralischen Urteil, da sie des Willenscharakters ermangeln.

In welchem Falle jedoch und auf welche Art fehlt s i t t l i c h der Uebersetzer, der Nachahmer, der Derivator, derart, daß er sich (als M e n s c h , nicht als Künstler) die Brandmarkung als Plagiator zuzieht?

Die Sünde des Plagiators liegt m. E. höchstens in der gewollten Alterierung der geschichtlichen Wahrheit. Verhält es sich mit dem Leben von Kunst und Wissenschaft so, wie es oben beschrieben wurde, hat es zur notwendigen Grundlage die vorausgehende Kunst und Wissenschaft, so bleibt es nicht minder wahr, daß im menschlichen Leben neben dem künstlerischen Anteil auch der geschichtliche Geltung hat, gerechtfertigt und schätzenswert gleich dem andern. Um dieses Interesses willen muß man von der Art, in der Kunst und Wissenschaft sich tatsächlich entwickelt haben, genaue Kunde besitzen, mithin von den Quellen und Ableitungen, die einen wesentlichen Bestandteil ihrer Entstehung ausmachen. Es ist niemand gestattet, diese Kunde zu trüben oder zu hindern.

Wer dies ins Werk setzt oder den Versuch dazu macht, der wird Fälscher und Plagiator genannt.

Man kann dies aber sowohl im Sprechen als im Schweigen sein. Künstler und Gelehrte, sind sie nur Menschen von zartem Gewissen, können ihre Quellen verschweigen, falls es sich um geringfügige Einzelheiten handelt oder um Quellen, die als allgemein bekannt vorausgesetzt werden dürfen. In anderen Fällen aber sind sie sich recht wohl bewußt, daß Schweigen ein Verbrechen wäre. Kann ein Ausspruch Dantes unter die eigenen Worte aufgenommen werden, ohne daß ein Bedürfnis nach Anführung besteht, kann ein philosophischer Satz Platos oder des Aristoteles als allgemeines Erbe, das jedermann als solches erkennt, wiederholt werden, so scheint es nicht, daß mit dem gleichen guten Gewissen beispielsweise Uebersetzungen und Nachahmungen dunkler oder wenig bekannter fremder Dichter, oder Beweisführungen und Ideen von noch nicht berühmt und klassisch gewordenen Gelehrten und Philosophen dargeboten werden dürfen, ohne daß man die Urheber nenne. Gelehrte und Philosophen pflegen ihren Werken Zitate und Anmerkungen beizufügen und erachten die strenge Wahrung dieses Verfahrens für eine Ehrenpflicht. Wer hindert die Künstler daran, es ebenso zu machen, und in Noten, die an den Schluß ihrer Bücher gestellt sind, oder mit anderen Formen der Erklärung die Quellen, aus denen sie geschöpft haben, anzuführen? So hat es Carducci häufig gehalten; und wir können nicht behaupten, daß die Wirkung seiner Werke durch dieses Verfahren gemindert oder gestört worden wäre.

Man könnte einwenden, daß jeder sein eigenes Geschäft betreiben solle; der Künstler müsse trachten, als Künstler zu handeln, und das Aufsuchen der von ihm ins Werk gesetzten Nachahmungen und Ableitungen komme den Kritikern und Historikern zu, die dafür besoldet sind. Aber — da wir schon bei einem kasuistischen Thema sind, so wollen wir noch einen Augenblick dabei verweilen — die Beobachtung ist, wenn auch scharfsinnig, so doch nicht ganz zutreffend. Auch der Künstler ist Mensch und vermag jenem, dem Kritiker und Historiker zugewiesenen Amt nicht teilnahmslos gegenüberzustehen, noch weniger ihm Hinterhalte zu stellen und ihn zu Fall zu bringen. Hätte ich Autorität über die gegenwärtigen italienischen Schriftsteller, so würde ich ihnen für meinen Teil raten, so aufrichtige und umfassende Bekenntnisse als nur möglich

über das Entstehen ihrer Werke, in reichstem Umfang, zu machen. Sie würden damit ein schönes Beispiel der Loyalität geben, den kommenden Kritikern weitschweifige Untersuchungen, Diskussionen und Irrtümer ersparen und die Universitätsstudenten der Zukunft hindern, durch Aufdecken ihrer Plagiate Karriere zu machen.

Man pflegt wohl zu sagen, das Uebel der Plagiate bestehe darin, andere um das ihnen zukommende Verdienst zu betrügen. Aber ist das Verbergen eines fremden Verdienstes anderes, wenn nicht geradewegs ein Alterieren der geschichtlichen Wahrheit? Es reduziert sich also auf die nämliche, von uns hervorgehobene Grundtatsache. Führt man übrigens seine Quellen an, so unterstreicht man nicht allein das Verdienst, sondern gelegentlich auch das Unverdienst der andern.

Derart scheint uns also das Merkmal, nach dem das Plagiat zu beurteilen ist, aufzufassen zu sein. Allein die Schwierigkeiten eines exakten Urteils sind in den konkreten Fällen keine geringe. Es kommt häufig vor, daß die Künstler unbewußt nachahmen oder sogleich das Entstehen ihrer Konzeptionen vergessen; mitunter legen sie auch ihren Ableitungen aus einer gewissen charakteristischen Naivität heraus, keinerlei Bedeutung bei. Man weiß ja zur Genüge, daß gegen die Künstler (wir meinen die wahren Künstler) Geduld und Nachsicht geübt werden muß. Wollten wir uns gleich bissigen Hunden gegen den wenden, der uns, eingestreut in seine große originale Produktion, manche glänzende Uebersetzung oder Variation fremder Dichtungen geschenkt hat, ohne uns über die Herkunft aufzuklären? Man würde sich höchstens daran genügen lassen, ihn deshalb nicht zu loben.

Was das dritte, das juridische Problem anlangt, so fühlen wir uns nicht zuständig. Juridisch weist das Plagiat auf die Lehre vom literarischen und künstlerischen Eigentum zurück, das wie alles, das die besonderen Bestimmungen des Eigentums betrifft, keine philosophische, sondern eine Frage praktischen Uebereinkommens und sozialer Opportunität darstellt. Giuriati verbreitet sich, wie gesagt, ausführlich darüber; er unterscheidet das Plagiat von der Fälschung, und führt bei dieser Gelegenheit zahlreiche Gutachten von Juristen, sowie Gerichtsurteile an. Nach dieser Richtung ist sein Buch eine Enzyklopädie oder eine Notizensammlung über den Gegenstand.

10.

# DIE »VERGLEICHENDE LITERATUR-WISSENSCHAFT«.

(1902)

Aus New York kommt mir eine Ankündigung des neuen *Journal of comparative Literature* zu, das unter Leitung von G. E. Woodberry, J. B. Fletcher und J. E. Spingarn veröffentlicht werden soll, mit ansehnlicher Mitarbeiterschaft fremder Forscher, unter denen die italienischen nicht die geringsten an Zahl sind. Unterdessen ist auch hier in Neapel der Lehrstuhl für vergleichende Literaturgeschichte wieder erneuert worden, den De Sanctis 1861, als Unterrichtsminister, für Georg Herwegh (der ihn aber nicht in Besitz nehmen konnte) gegründet hat, und dann selbst von 1871 bis 1875 inne hatte. Jetzt ist Torraca berufen worden, der eine schöne Antrittsvorlesung hielt, in der er der »zweiten Schule von Francesco De Sanctis« gedachte.

Es ist dennoch nützlich, sich zu fragen: Was heißt vergleichende Literaturgeschichte? Will man diese Frage beantworten, so hat man zunächst mit der Ausschaltung der Definition zu beginnen, die sich am ersten und leichtesten einstellt: vergleichende Literaturgeschichte ist diejenige, die sich des vergleichenden Verfahrens bedient. Die vergleichende Methode kann, eben weil sie eine einfache Forschungsmethode ist, nicht ausreichen, um ein Studiengebiet zu umgrenzen. Sie ist vielmehr a l l e n Studiengebieten gemeinsam und definiert, für sich genommen, gar nichts. Worin besteht denn, logisch aufgefaßt, die vergleichende Methode? Ich unternehme die Erforschung einer bestimmten Tatsache; bei der ersten Uebersicht der Daten oder Urkunden, über die ich verfüge, finde ich nicht den Leitfaden, der mir zur Aufklärung der

wahren Beschaffenheit jener Tatsache dienen soll. Z. B.: Wie war die primitive hellenische Familie beschaffen? Um zu versuchen, zu einem Ergebnis zu gelangen, untersuche ich mithin analoge Fälle, für die reichlich Zeugnisse vorliegen, und stelle einen oder mehrere Typen der urtümlichen Familie fest. Habe ich das erreicht, so konstruiere ich daraus Hypothesen, deren ich mich bediene, um die Daten und Urkunden, die ich über die hellenische Familie besitze, auszulegen; durch die vergleichenden Untersuchungen von Tatsachen und Hypothesen, durch neue Forschungen, die ich von dieser Grundlage aus anstelle, gelange ich dazu, die am meisten wahrscheinliche Hypothese festzulegen; diese kann sich, unter gewissen Bedingungen umfangreicher Beurkundung, geradezu in eine gesicherte Tatsache verwandeln. Daß dieses Verfahren auch auf die Literaturgeschichte anwendbar ist, leidet keinen Zweifel: wir bedienen uns seiner, um die Entwicklung des Epos oder des kirchlichen Schauspiels bei einem gegebenem Volk festzustellen oder um den Sinn einer Vokabel zu interpretieren, die in einem Gedicht verwendet wird, oder eines Brauchs, auf den in ihm angespielt wird. Aber man muß zugleich zugeben, daß der recht allgemeine Gebrauch dieser Methode (zuweilen im großen, zuweilen, was häufiger ist, im kleinen) nichts Ausschließliches und Charakteristisches für die Literatur im allgemeinen noch für das eine oder andere der möglichen Forschungsgebiete, die die Literatur betreffen, bedeutet.

Es gibt noch eine andere Begriffsbestimmung, die die richtige scheinen möchte, weil sie auch die geschichtliche Ueberlieferung für sich hat und es klar ist, daß der Name der v e r g l e i c h e n d e n L i t e r a t u r g e s c h i c h t e nach dem der vergleichenden Sprachwissenschaft gebildet ist. Diese zweite Definition besagt: Die vergleichende Literaturgeschichte sucht die literarischen Ideen und Themen auf und verfolgt ihre Schicksale, Alterationen, Ergänzungen, Entwicklungen und die gegenwärtigen Einflüsse bei den verschiedenen Literaturen. — So finde ich, wenn ich die von Dr. Max Koch seiner *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* (Bd. I H. 1 1887) vorausgeschickte Einführung nachlese, folgende Erklärung: »Daß sie die Entwicklung der Ideen und Formen, die sich stets erneuernde Umgestaltung der gleichen oder verwandten Stoffe in den verschiedenen Literaturen älterer wie neuerer Zeit zu verfolgen, den Einfluß der einen Literatur auf die

andere in ihren Wechselbeziehungen aufzudecken suchen muß, sagt schon ihr Name.« (Zur Bekräftigung wird dann ein den Schriften des Philosophen Carriere entnommenes Bruchstück angeführt.) Koch erinnert sogar daran, daß Goedecke, mit einer von Maximilian II. von Bayern ihm gegebenen Unterstützung an einem »*Lexikon der Kunststoffe*« zu arbeiten begonnen habe, das freilich niemals ans Licht gekommen ist. Wer möchte nun die Wichtigkeit solcher Forschung leugnen? Ich sicher nicht, der ich u. a. an zwanzig Denkschriften veröffentlicht habe, bestimmt, die Verbreitung und Wirksamkeit der spanischen Literatur und der spanischen Bräuche in Italien zu untersuchen. Dennoch sei mir ein Bekenntnis erlaubt, das nicht bloß ein persönliches ist, da ich es auch vertraulichen Mitteilungen von Gelehrten, die in der betreffenden Materie weit tüchtigere Fachmänner als ich waren, entnehmen konnte: Es gibt kein trockeneres Studium als Forschungen dieser Art; das Gehirn ermüdet dabei und empfindet etwas wie den Eindruck der Leere. — Woher kommt diese Trockenheit, woher dieses Gefühl der Leere? Von der Tatsache, daß es sich dabei um rein gelehrte Untersuchungen handelt, die sich niemals einer organischen Behandlung fügen. Für sich genommen führen sie uns niemals zum Verständnis eines literarischen Werkes, lassen uns niemals in den lebendigen Kern der künstlerischen Schöpfung eindringen. Ihr Gegenstand ist nicht die ästhetische Genesis des Dichtwerkes, sondern entweder die äußerliche Geschichte des schon geformten Werkes (Schicksale, Uebersetzungen, Nachahmungen usw.) oder ein Bruchstück des mannigfachen Materials, das zu seiner Entstehung beigetragen hat (literarische Ueberlieferung). Die Bücher, die sich streng in diesem Umkreis von Forschungen halten, nehmen damit notwendig die Form des Katalogs oder der Bibliographie an, mitunter, so gut es eben geht, von der Geschicklichkeit oder dem Schwung des Schriftstellers verdeckt. Es fehlt — und das ist unausbleiblich — das Studium des schöpferischen Moments, also gerade das, was die Literatur- und Kunstgeschichte wirklich angeht. In der nämlichen Weise vermittelt uns das philologische Studium der Sprachen, wenn es auch wertvolle Materialien für das Verständnis der Sprachen selbst und für die Geschichte der Ideen, der Einrichtungen und Sitten liefert, dennoch niemals die tatsächliche Anschauung der Sprache: sein Ergebnis sind Grammatik und Vokabular. Desgleichen besitzen innerhalb des Studiums über die

bildende Kunst, die Forschungen über die Umbildungen der Gemälde und der Darstellungstypen (z. B. die Untersuchung der Veränderungen, denen der Stab des Verkündigungsengels unterlag und der von dem Symbol des Boten nach byzantinischem Brauch allmählich zum Blütenstab und endlich in der toskanischen Malerei zur einfachen Blume, einer Lilie, einer Rose wurde), wohl Interesse für die Ikonographie und *Kulturgeschichte*, aber sie sagen gar nichts Bestimmtes über die künstlerische Schöpfung des Malers, die in ihrer eigenwüchsigen geistigen Synthese wiedererlebt werden muß, will man ihre k ü n s t l e r i s c h e Geschichte darstellen. Ich muß darauf bestehen: Die vergleichende Literaturgeschichte in dem früher erwähnten Sinn gibt uns nicht einmal die Materialkenntnis des Dichtwerks vollständig, denn sie studiert bloß die literarische Ueberlieferung und vernachlässigt die sozialen wie die individuellen psychologischen Elemente, die innerhalb seines Werdegangs gleiche oder wohl größere Wichtigkeit haben. Daher jene ungeheuerliche Richtung der Kritik, kraft deren die gelehrten Erforscher von Quellen eines literarischen Werks dieses erklärt zu haben wähnen, wenn sie seine l i t e r a r i s c h e n Vorgänger aufgedeckt haben, als wenn das Werk in seinen Antezedenzien bestehe, oder (noch schlimmer) die literarischen Antezedenzien die einzigen wären.

Die vergleichende Literaturgeschichte hat aber noch eine dritte Bedeutung und gibt zu einer dritten Definition Anlaß, die sich mit der vorhergehenden in der angeführten Einleitung Kochs verbindet. In der Tat bemerkt dieser nämlich, daß die Geschichte der deutschen Literatur als v e r g l e i c h e n d e zur Welt gekommen ist; er erinnert an das Buch Morhofs von 1682, in dem bei der Darstellung der deutschen die ausländischen Dichtungen, die ihr vorangegangen waren, herangezogen werden; ferner an das kritische Werk Lessings, reich an Vergleichen; jenes des wahren Begründers der deutschen Literaturgeschichte, J. G. Herder, endlich noch an die Schriften der Schlegel und Bouterwecks. Eine gleiche Darlegung und Aufzählung könnte auch für das italienische Schrifttum gegeben werden, angefangen von *De vulgari eloquentia*, mithin vom vierzehnten Jahrhundert (wir Italiener sind eben älter als die Deutschen) bis zur Gegenwart. Wenn ich dann nach Kochs Einleitung auch jene andere Einleitung lese, die Texte, der verstorbene, dem bibliographischen Versuch von Betz über die *Littérature comparé* vorausgesandt hat, so finde ich erwähnt, daß auch das

Altertum in der Kritik von der Vergleichung Gebrauch gemacht hat und die römischen Kritiker sich die griechischen Literaturwerke gegenwärtig hielten.

Noch besser: Koch sagt in dem Programm seiner Zeitschrift, der vergleichenden Literaturgeschichte obliege, »diesen Zusammenhang zwischen politischer und Literaturgeschichte, mehr als gewöhnlich der Fall ist, zu betonen — ebenso, wie den Zusammenhang zwischen Literatur und bildender Kunst, philosophischer und literarischer Entwicklung u. s. w. nachzuweisen«. Auch dieses »Und so weiter« ist bemerkenswert. Die vergleichende Literaturgeschichte ist in dieser dritten Bedeutung also diejenige, die a l l e Antezedentien des Literaturwerks betrachtet, die nahen und fernen, die philosophischen und literarischen, die in Worten oder in plastischen und malerischen Formen auftreten; *und so weiter*. Mithin ist die vergleichende Literaturgeschichte etwas vom Begriff der Literaturgeschichte Unzertrennliches. Also (füge ich hinzu) ist die vergleichende Literaturgeschichte in dieser dritten Bedeutung eben die Geschichte in ihrem wahren Sinn verstanden, als vollständige Erklärung des dichterischen Werks, in allen seinen Beziehungen verfolgt, in das Gebiet der allgemeinen Geschichte verlegt (wohin anders könnte sie auch verlegt werden?), gesehen in allen ihren Verbindungen und Vorbereitungen, die ihren Daseinsgrund ausmachen. Mit anderen Worten, ich sehe nicht, welcher Unterschied mehr in dieser dritten Bedeutung zwischen »Literaturgeschichte« schlechthin und »vergleichender Literaturgeschichte« liegen soll; außer man wollte mit dem Pleonasmus »vergleichend« die Forderung nach einer Literaturgeschichte zum Ausdruck bringen, die tatsächlich vollständig und der ganzen Tragweite ihrer Aufgabe sich bewußt wäre.

Lassen wir die erste Bedeutung beiseite (die tatsächlich mit der Frage nichts zu tun hat), so treten sich hier zwei verschiedene Arten, die vergleichende Literaturgeschichte aufzufassen, gegenüber: eine rein gelehrt-literarische und die wahrhaft historische und erklärende Art, die das gelehrte Moment in sich enthält, aber in seiner Totalität genommen, nicht sowohl in einem oder mehreren Bruchstücken, wie innerhalb der anderen Richtung. Natürlich sind beide Arten gerechtfertigt; aber im Lehrgang einer neuen Institution oder auf den Seiten einer neuen Rundschau wäre es wünschenswert, daß die zweite vorwiege. Denken wir an den Lehrstuhl

in Neapel, an die Lücke, die er ausfüllen soll, an seine Traditionen, an den, der ihn innehat (er war seinerzeit der Lieblingsschüler von De Sanctis), so erscheint es uns unzweifelhaft, daß die gelehrte Laboratoriumsforschung von der vollkommenen und schlüssigen Forschung begleitet sein wird. Was die amerikanische Rundschau anbelangt, so erinnere ich an die Rede, die einer ihrer Begründer, Spingarn, in der Sektion der vergleichenden Literaturgeschichte auf dem Pariser Kongreß von 1906 gehalten hat: »Ueber die Literatur und gelehrte Forschung in Amerika vom akademischen Standpunkt aus« *(American Scholarship)*, und in der eine Reaktion angekündigt wird gegen die ausschließlich philologische Methode, die aus Deutschland auf die amerikanischen Universitäten übergegriffen hatte (sie herrscht, wie man sagen muß, an allen Universitäten Europas), und die als Losungswort dieser Reaktion eben den Namen: *Comparative Literature* angenommen hat. Das läßt hoffen, daß die neue amerikanische Zeitschrift sich nicht darauf beschränken werde, zu dem vielen amorphen Material, das schon von den europäischen Gelehrten aufgehäuft worden ist, noch neues hinzuzufügen, sondern daß sie zu jener historisch-ästhetischen Synthese beitragen wird, die noch fast alle Teile der allgemeinen Literaturgeschichte erwarten. Die Forscher der Neuen Welt mögen uns die Hand bieten, um von Zeit zu Zeit aus den staubbedeckten Arbeitsräumen, in denen die Literatur ihre Frische verliert, herauszugehen und uns anleiten, in ihrer Gesellschaft die holden Düfte des Lebens zu atmen.

## II.

# THEMENGESCHICHTE UND LITERATURGESCHICHTE.

### 1.

### DAS THEMA: »SOPHONISBE«.

(1904)

Die Abhandlung C. Riccis über Sophonisbe in der klassischen Tragödie Italiens und Frankreichs [1]) verdient alles Lob wegen des Fleißes der Forschung [2]) und des verständigen Urteils über die

1) *Charles Ricci, Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française* (Turin, Paravia, 1904).

2) R. untersucht die Geschichte des Sophonisbestoffes nur in der italienischen und französischen Literatur, namentlich im Theater. Er behauptet (S. 48—49) Nachrichten von zwei *Sophonisben* gefunden zu haben, die jener des Del Carretto vom Ende des 15. Jahrhunderts vorausliegen: eine von Iacopo Castellino, die andere von Eustachio Romano, gedruckt in Rom durch Bernardo Zucchetta 1491. Von dieser letzten weiß aber Audifredi in seinem Katalog der römischen Inkunabeln nichts, und was die erste angeht, so liegt offenbar ein Irrtum vor, da Ricci selbst Komödien desselben Verfassers anführt, die zu Ende des 16. Jahrhunderts veröffentlicht worden sind. — *Quadrio* (*Storia e ragione d'ogni poesia* III, p. I S. 75) erwähnt eine *Sofonisba* von Carlo Fiamma vom Ende des 16. Jahrhunderts. Eine *Sofonisba tragicomedia rappresentata in Roma nel Collegio Clementino l'anno* 1681 (Rom, bei Bussotti, 1681) in Prosa, untermischt mit Versen führt *Allacci, Dramaturgia* A. von 1755 an. — Von der *Sofonisba* des Albanesen De Rada (Neapel 1872) kenne ich die Ausgabe: *J. Numidi*, Trauerspiel von *Girolamo de Rada*, übersetzt aus dem Albanesischen vom Autor (Neapel tip. dell'Urania 1846, Ex. in der Universitätsbibl. von Neapel). — Nicola Serino, der auf S. 214 als Bearbeiter des Textbuches von Silvani (1718) erwähnt wird, war Impresario des Theaters von S. Bertolommeo in Neapel und unterzeichnete darum die Widmung; die Bearbeitung rührt sicher nicht von ihm her. — Der berühmte Sänger G. F. Grossi, zu Ende des 17. Jahrhunderts, trug den Uebernamen »Siface«, weil er diese Rolle im *Scipione*

behandelten Dichtwerke. Aber gerade weil sie zu den ersten ihrer Art gehört, gibt sie gute Gelegenheit, vor den Gefahren dieser vergleichenden Arbeiten, so beliebt bei der alten Kritik, zu warnen; sie schmücken sich ja jetzt mit dem einigermaßen ehrgeizigen Titel vergleichender Literaturwissenschaft, ohne daß die neue Benennung an den alten Ansichten etwas geändert hat.

Ich verstehe den historischen Anteil ganz gut, der dazu drängt, das Geschick mancher Persönlichkeit, möge sie nun geschichtlich oder legendenhaft sein, in der Literatur und Kunst zu verfolgen, obwohl mir solche Forschungen jedem Problem wahrer literarischer Kritik fremd zu sein scheinen und es wohl auch sind. Ich verstehe selbst die Neugier, die, vor ein bedeutendes oder neues Werk gestellt, zu erkunden trachtet, in welcher Weise derselbe Stoff von anderen Autoren behandelt worden sei. Ich will nicht den Pedanten spielen, nicht einmal in der Aesthetik; darum denke ich auch gar nicht daran, den Eifer desjenigen zu hemmen, der z. B. anläßlich der *Francesca* D'Annunzios einen Ueberblick über sämtliche bisher erschienenen *Francesche* geben will, in Ergänzung und Erweiterung des Buches von Yriarte und des Werkchens von Carlo del Balzo. Aber man darf nicht vergessen, daß das Aufstellen derartiger Vergleiche nicht Kritik ist und dieser nichts nützt, es wäre denn in sekundärer und zufälliger Weise. Die Gleichartigkeit des historischen oder legendenhaften Stoffes bietet in diesem Fall keine Stütze für das Urteil; denn ein und dasselbe Faktum kann in zwei verschiedene Kunstwerke Eingang finden, und die Gleichheit des geschichtlichen Faktums hilft zu gar nichts vor der Verschiedenheit der Kunst, vielmehr zerfällt diese der Geschichtlichkeit angehörende Gleichheit eben dadurch, daß ein neues Kunstwerk entsprungen ist. Die hier geltende Richtschnur ist vielmehr die von Goethe angeführte, als er schrieb, vor dem Dichter gäbe es keine historische Personen, sondern er erweise nur mitunter der Geschichte die Ehre, ihr gewisse Namen zu entlehnen, um sie den Geschöpfen seiner Seele zu geben. In der Reihe der *Sophonisben*, die Ricci verfolgt, ist »Sophonisbe« niemals vorhanden, wohl aber

---

*Africano* von Minato, Musik von Cavalli (erste Aufführung in Venedig 1664) dargestellt hatte; vgl. *Corrado Ricci, Vita barocca* (Mailand, Cogliati, 1904) S. 239 bis 240. — Gerade in diesen Tagen ist ferner eine *Sofonisba*, tragisches Gedicht in fünf Akten von *Giuseppe Brunati* (Venedig, bei Frederico Visentini, Calen. di giugno, MDCCCCIV) erschienen.

Trissino oder Maret, Corneille, Voltaire oder Alfieri. Diese sind die wahren Protagonisten, nicht die Tochter Hasdrubals, die Frau des Syphax und Verlobte Masinissas: ein Name oder ein Gesamtteil bloßer äußerer Schicksale, die der Dichter mit seiner eigenen Substanz erfüllt.

Das Vorurteil, latent bei denen, die den Vergleich durchführen, liegt darin, daß das geschichtliche Faktum, das man vor sich hat, ein von bestimmten Merkmalen gelieferter Stoff sei, den die verschiedenen Schriftsteller zu entwickeln suchen und der zuweilen seinen Dichter findet, zuweilen auch nicht, ja ihn geradezu, vermöge der widersprechenden Natur jener Merkmale, niemals zu finden imstande ist. Dies letztere wäre nach Riccis Ansicht eben gerade bei der Geschichte der Sophonisbe der Fall. »Woher rührt die durchgängige Schwäche dieser Tragödien?« (sagt er in der Einleitung S. 5). »Hier liegt das Problem, an dessen Lösung wir herantreten. Zweifellos ist jeder Autor für die Mängel seines Werkes verantwortlich; wenn es sich aber um einen Corneille, einen Voltaire, einen Alfieri handelt, wäre es einigermaßen gewagt, die Mittelmäßigkeit ihrer Sophonisben allein auf ihre Unfähigkeit zurückzuführen. Die im ersten Augenblick am meisten anziehenden Themen sind nicht immer die besten, die in Wahrheit für die Tragödie geeigneten.« Zum Schlusse (S. 202—209) sagt er, nachdem er die mannigfachen Schwierigkeiten des Stoffes zusammengefaßt hat (das Lächerliche, das gewissen Situationen entspringt, die Unleidlichkeit oder Kälte gewisser anderen): »So hat Sophonisbe keine ihrer wahrhaft würdige Heldin für die Tragödie liefern können, und wird dies vielleicht auch niemals imstande sein, unter dem unentrinnbaren Einfluß, möchte man sagen, jenes nämlichen Fatums, das so stark auf ihr leid- und ruhmvolles Dasein gedrückt hat.«

Sie hat sie nicht geliefert und kann sie nicht liefern? Was wissen wir darüber? oder besser, was heißt das? Man lese im dreißigsten Buch des Livius die Episode der Sophonisbe: die karthagische Matrone, von glühendem Haß gegen Rom erfüllt, *furia pestisque,* die die Politik des Syphax zum Sturz bringt und Masinissa nachstellt, dem Manne, dessen Reizbarkeit und Sinnlichkeit sie sich bemächtigt hat; der alte Syphax, der die römische Rache gegen sie herausfordert, halb aus Haß gegen die Rivalen, halb aus Eifer-

sucht gegen die Frau; Masinissa, der Krieger und Staatsmann, der für einen Augenblick von seiner Straße abirrt, da sein heißes afrikanisches Blut von Liebeswut entzündet ist *(ut est genus Numidarum in venerem praeceps . . .)*; Scipio, keusch, mißtrauisch gegen die Liebe, unbeugsam in seinen Pflichten des Bürgers, des Feldherrn, des Römers, der den Freund Masinissa der unheilvollen Leidenschaft entreißt *(non est, mihi crede, tantum ab hostibus armatis aetati nostrae perculi, quantum ab circumfusis undique voluptatibus)*; die Schamröte und Verwirrung Masinissas, der sich in sein Zelt zurückzieht, um zu weinen und zu seufzen, bis er sich endlich entschließt, Sophonisben den Giftbecher zu senden, die einzige Art, in der er sein ritterliches Versprechen, von dem er gebunden ist, erfüllen kann, sie nicht in die Gewalt Roms zu geben; die stolze Haltung der Frau, die das Anerbieten annimmt, nur in ein bitteres Wort über diesen Tod ausbrechend, dem leidvoll, ihr zur Schmach und zum Schmerz, die erst kürzlich gefeierte Hochzeit vorausgegangen war; das zugleich mitleidvolle und weise Tun Scipios, der sich anschickt, die brennende Wunde seines jungen Freundes zu lindern, liebend und von entgegengesetzten Gefühlen bedrängt; die Charaktere aller Personen, alle ihre Handlungen, die Logik des Geschehens, sind in vollkommener Weise dargestellt. Der Schriftsteller ist ein Römer, der mit lebendiger Empfindung für die menschlichen Leidenschaften diese Geschichte einer Leidenschaft erzählt, die von dem notwendigen Lauf der Politik Roms aufgeregt und zermalmt wird. Was läßt sich einer derartigen Erzählung gegenüber mehr erzielen? Sehen wir von der historischen Kritik ab, und nehmen wir zu bequemer Diskussion an, daß die historische Kritik die Erzählung des Livius in allen Punkten bestätige. Was ist hier, sagen wir, vom Standpunkt der Kunst aus mehr zu erzielen? Kann man fragen, wie Alfieri dies getan hat und wie Ricci es mit Beziehung auf ihn wiederholt, ob der Stoff sich zur Tragödie eigne oder nicht? Allein das Faktum, so wie es Livius erzählt, leidet keine Veränderungen, noch bedarf es der Ausarbeitung; eine Antwort auf jene Frage ist unmöglich, weil die Frage selbst keine rechtmäßige Grundlage hat.

Werden im Laufe der Jahrhunderte, mit ihrem guten Recht, andere Werke zutage treten, die ihren Namen von Sophonisbe hernehmen, so wird dies nicht deshalb sein, weil man fortfährt, denselben Stoff zu behandeln, gleich als ginge es um die Lösung

eines mathematischen oder mechanischen Problems, sondern vielmehr weil neue Stoffe, d. h. neue Empfindungen ins Leben getreten sind oder vorgeben, lebendig zu sein. In der *Sofonisba* Trissinos z. B. liegt nichts anderes als der Vorsatz eines Literaten, der innerhalb der italienischen Literatur gewisse, ihm am Herzen liegende Formen des antiken Schrifttums zu Ehren bringen will: es handelt sich um ein literarisches Exercitium, um einen Umstand der Geschichte der literarischen Bildung, nicht sowohl um einen in der Geschichte der Kunst. Voltaires *Sophonisbe* ist ein melodramatisches *pasticcio,* wie dies Ricci auch treffend hervorhebt: das Werk eines geschickten und beredten Schriftstellers, der auf den Effekt ausgeht. In der *Sofonisba* Alfieris enthüllt sich Alfieri mit seinem Gemüt voll edler Gefühle: man könnte seine Tragödie eine wahre Kasuistik des Heroismus nennen. Sophonisbe, Syphax, Scipio verhalten sich in tadelloser Weise, gemäß dem kategorischen Imperativ, der jedem auferlegt ist und dem Masinissa selbst, nachdem er für einen Moment die eisernen Schranken der Pflicht und der Freundschaft zu durchbrechen versucht hat, sich schließlich beugt; wie in dem größten Teil seiner Trauerspiele reflektiert Alfieri auch in diesem, mehr über sie und ihre Handlungen, als daß er das Leben seiner Gestalten lebt, ja greift häufig mit seinen persönlichen Ansichten in sie ein. So vergißt Syphax, als er Scipio die Beweggründe seiner Politik auseinandersetzt, Syphax zu sein, um mit Alfieri zum Kritiker seiner Eigenschaft als König zu werden:

offeso
è il cor d'un re tacitamente sempre
da ogni libero popolo . . .; [1])

obwohl er andere Male das Bittere und Schwermütige, das im Gemüt des Dichters des *Saul* lag, verkörpert, so wenn er sich an den jungen Masinissa, der durch eine Tat der Verwegenheit Sophonisben, den Nebenbuhler und sich selbst zu befreien glaubt, mit dem Ausruf wendet:

O Massinissa!
Infra il bollor della feroce immensa
tua passion, raggio de speme ancora

1) Stets wird das Herz eines Königs im stillen beleidigt von jeglichem freien Volk . . .

traluce a te: vinto non sei, né inerme,
né prigioniero: or tu d'altr'occhio quindi
le umane cose miri . . .[1])

Hat keiner von diesen Schriftstellern ein wirklich organisches und geniales Werk zustande gebracht? Möglich: aber gerade deshalb, weil sie sämtlich auf einen neuen Stoff Anspruch erhoben, und ihn nicht vollständig erhielten oder erreichten. Hätte ihre Phantasie tatsächlich die abenteuerlichen Schicksale der Sophonisbe in sich aufgenommen, mit den anderen Bildern und den sie begleitenden Gefühlen assimiliert und verschmolzen, so würden die Leser für ihren Teil jenes Sujet hinnehmen, das, ob es nun in der schulmäßigen Erörterung für t r a g ö d i e f ä h i g oder nicht definiert würde, der Tat nach in T r a g ö d i e u m g e s e t z t wäre. Sie haben jedoch, mehr oder weniger, die Erzählung des Livius kalten Gemüts entgegengenommen: Trissino mit dem Vorhaben eines literarischen Neuerers; Voltaire mit seiner Einstellung als Theaterdichter, der auf einen Rührerfolg, welcher Art immer, aus ist; Alfieri mit seiner moralischen Bedingtheit und seinen Vorurteilen, die tragische Form betreffend. Sie gingen von der Sophonisbe aus, um — ein eitles Streben — zu sich selbst zu gelangen, statt von sich aus zu gehen, um, wenn überhaupt, auf Sophonisbe zu treffen. Geht die Kritik ihrerseits bei der Untersuchung jener Werke von der geschichtlichen oder livianischen Sophonisbe aus, als von einer logischen Prämisse, so erzielt sie nichts anderes als die Wiederholung des Irrtums, dem jene Dichter, *invita Minerva* Dichter, verfallen sind.

Was ich vom Thema *Sophonisbe* gesagt habe, läßt sich auf alle vergleichenden Arbeiten, wie sie gemeiniglich auftreten, ausdehnen: über die *Orestes,* die *Medeen, Phädren, Kleopatren, Didonen,* die *Fauste,* die *Don Juans* usw.: sie sind sämtlich in ihrer Anlage und in der allgemeinen Einstellung verfehlt, so wertvoll sie auch in ihren Einzelheiten sein mögen. Eine Folge dieser irrigen Einstellung ist es, wenn sie nicht nur ganz oder teilweise die Irrtümer der literarischen Werke dem Stoff oder dem abstrakten Thema zuschieben, im gleichen das landläufige Mißverständnis,

1) O, Massinissa, durch das Schäumen deiner wilden unermeßlichen Leidenschaft leuchtet dir doch ein Strahl der Hoffnung: du bist weder besiegt, weder waffenlos noch gefangen: mit anderem Auge sieh du also die menschlichen Dinge an . . .

demgemäß eines der diesem Thema angehörigen Werke als wohl gelungen angesehen wird und alle übrigen als ihm mehr oder weniger unterlegen betrachtet werden, darum, weil sie von ihm abweichen. Sicher ist diese Folgerung unausweichlich, wenn man von der Prämisse ausgeht, als handle es sich um ein und dasselbe Problem, das mithin einer Lösung fähig ist; das Problem ist jedoch nicht dasselbe und kann durch die Aehnlichkeit, oder meinethalben Identität der geschichtlichen Person und der Fabel nicht zum selben werden. Haben diese beiden im Geiste des Dichters neues Leben gewonnen, so ist dieses neue Leben die wahre Person und die wahre Fabel; ist das nicht der Fall, so ist das einzige, was uns interessiert, das Streben nach neuem Leben, mag es auch unfruchtbar geblieben sein; niemals die Darstellungsfähigkeit des Stoffes, so wenig als die vorgebliche ideale Art, in der er behandelt werden müßte.

## 2.

## DAS THEMA: »MARIA STUART.«

### (1908)

Vor etwa dreißig Jahren empfahl man den jungen Italienern, zur Ausarbeitung der großen nationalen Literaturgeschichte mit all den Notizen und Dokumenten, die jeder von ihnen zusammentragen könnte, beizutragen; oder wie man damals sagte: »soviel Holz als nur möglich zum Scheiterhaufen zu tragen.« Denn »haben sie die Anlage dafür, von sich selbst aus das Feuer zu entzünden, um so besser; wenn nicht, so können sie zum mindesten das Verdienst in Anspruch nehmen, den Holzstoß vergrößert zu haben; betrachten sie dann das Feuer, so werden sie die Genugtuung empfinden, daß dort etwas lodert, das sie aus ihrem Eigenen dazu geliefert haben« [1]).

Diese Genugtuung müßte ich jetzt empfinden, wenn ich sehe, wie in dem großen von Dr. Kipka [2]) zusammengetragenen Holzstoß,

1) *F. d'Ovidio, Saggi critici* (Neapel, Morano, 1879) S. XVI. Vgl. *Morandi, Antologia della nostra critica letteraria moderna* (Città di Castello, 1886) S. 5.

2) *Karl Kipka, Maria Stuart im Drama der Weltliteratur vornehmlich des 17. und 18. Jahrhunderts.* Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte (Leipzig, Hesse 1907, in den *Bresl. Beitr. z. Literaturg.* von Koch und Sarazin.)

auch gewisse Forschungen von mir brennen, die ich 1884 angestellt und 1885 veröffentlicht habe, über die Maria Stuart behandelnden italienischen Dramen des 17. Jahrhunderts; es sind dies fast durchwegs sehr seltene Werke, so daß Kipka sie nur aus den damals von mir gegebenen Nachrichten kennenlernen konnte, die ich in einem pseudonym gezeichneten Artikel beibrachte und später in meinem Buche über die *Theater Neapels* [1]) zusammengefaßt habe. Jedoch erweckt die Lektüre des Buchs von Kipka in mir weit mehr als diese ärmliche Befriedigung jene Zweifel und Vorbehalte, die ich schon anläßlich der literarischen Forschungen über den Sophonisbenstoff vorgebracht habe.

Ohne die früher gegebene Darlegung von der Irrigkeit einer Forschung zu wiederholen, die von der Voraussetzung ausgeht, ein historisches Faktum (in diesem Falle das Leben der Maria Stuart) sei ein ästhetisches Thema, das die Gesetze der eigenen künstlerischen Darstellung in sich selbst trage (die der betreffende Künstler dann in Wirklichkeit umgesetzt hätte), will ich mich darauf beschränken, noch einmal auf diesen Irrtum die Hand zu legen, indem ich den von Kipka mit so viel Gelehrsamkeit und Fleiß studierten Fall als Beispiel nehme.

Er beginnt die kritische Untersuchung mit der Darlegung, daß die objektive Idee jener großartigen geschichtlichen Periode, von der der Tod der Stuart auf dem Blutgerüst einen Augenblick umfasse, sich der Darstellung in der Form der dramatischen Kunst entziehe; denn wie könnte der Kampf zwischen der katholisch-hierarchisch-absolutistischen und der aufgehenden protestantisch-national-konstitutionellen Welt, der mit dem Untergang der großen Armada endete, jemals mit genauen Umrissen und in dramatischer Art vollkommen anschaulich gemacht werden? Die Dichtung aller Zeiten wird sich, zur Entschädigung dafür, eine gefühlsmäßige Darstellung verschaffen können, die wenigstens in Andeutungen durch den Charakter, die Erlebnisse und das Geschick der Maria Stuart jene Ideenkontraste darbietet. — Ich frage nun, ob es nicht eine ganz willkürliche Behauptung ist, für unmöglich zu erklären, daß jemals ein Dichter aufstehen könnte, der in einem

1) Kipka hat das Pseudonym übersehen und hält den Verfasser des Artikels und jenen des Bandes für zwei verschiedene Personen. Es ist aber eine einzige; ich bemerke das nur, um nicht für einen Plagiator meiner selbst gehalten zu werden.

Drama den Kampf zwischen Spanien und den germanischen Staaten zu Ende des 16. Jahrhunderts darstellte, von der Episode der Stuart absähe oder sie eben als Episode behandle. Man mag antworten, daß dieser Dichter in einem Drama nicht den ganzen Geschichtskomplex jener Zeit geben könne; ich erwidere dagegen, daß kein Dichter jemals die Geschichte weder im Komplex oder zum Teil wiedergeben kann; das tut nur der Geschichtsschreiber. Auch wer in einem Drama bloß die Episode der Maria Stuart einschließt, gibt, insofern er Dichter ist, niemals die Geschichte weder der Zeit noch die der Maria Stuart, auch nicht durch »*Ahnung*«; er gibt nur s e i n e Maria Stuart, d. h. die eigene dichterische Seele.

Wir haben also hier eine erste Willkürlichkeit, entspringend aus dem Glauben, es sei möglich, zwischen poetischen und nichtpoetischen Stoffen, zwischen Geschichte, die sich zur Dichtung eignet und solcher, die sich nicht dazu eignet, zu scheiden. Gehen wir weiter.

Kipka entdeckt bei der Untersuchung des Stoffes der Maria Stuart-Episode vielfache Interessen: an erster Stelle das überaus rührende Geschick jener unglücklichen Fürstin; zum zweiten ihre innere Bedeutung als Vertreterin der katholischen Idee und als tragisches Symbol eines Weltkampfes; zum dritten das originale Grundwesen ihrer Persönlichkeit, als Frau und als Königin.

Nachdem Kipka die Beschaffenheit des Stoffes also umschrieben hat, findet er in ihm ein G e s e t z und einen F e h l e r; oder wenn man will ein Gesetz, das sein Fehler und einen Fehler, der sein Gesetz ist. Zwischen den beiden Hauptseiten, die das Thema bietet, besteht etwas Irrationales (wie er sagt): zwischen der rein politischen und der individuellen Tragik, zwischen der logisch und historisch notwendigen und der gefühlsmäßigen und rein persönlichen Tragik von Marias Charakter. Dies macht den »*geheimen Fehler*« aus, den Schiller einmal anmerkte, als er an seinem Drama arbeitete. Die »kleinen Talente«, die sich an den Stoff machen, glauben genug getan und ein gutes Ergebnis erreicht zu haben, wenn sie eine dieser beiden Seiten oder eines der angeführten Interessen hervorgehoben haben, die andern im Dunkel lassend oder ausmerzend. Nur den ganz großen Dichtern gelingt es, den Stoff in seiner ganzen Verwicklung zu durchleuchten und auf diese Art seinen inneren Fehler zu entdecken und zu überwinden.

Es bedarf nicht viel Scharfsinns, um wahrzunehmen, daß

diese Behauptungen nicht weniger willkürlich sind als die zuletzt untersuchte. Woher wird die Verpflichtung hergeleitet, die der Dichter haben soll, sich nicht auf eines der drei Interessen zu beschränken, die nach Kipka das Leben der Maria Stuart erwecken kann (ich sage nach Kipka, weil die Aufzählung in Wirklichkeit ganz gut noch weitergeführt werden könnte)? Weshalb könnte es nicht ein wundervolles Drama geben, in dem Maria Stuart vom katholischen Standpunkt aus als Opfer der Verleumdungen und Gewalttaten der protestantischen Partei erschiene; oder vom protestantischen aus, als die Verkörperung der katholischen Unsittlichkeit, Tücke, des Aberglaubens? Weshalb könnte ein Drama nicht wundervoll sein, das uns eine Maria Stuart vorführte, schlechthin als Liebende, bereit für ihre Liebe alle, auch die gefährlichsten politischen Bewegungen zu versuchen, sowohl ihr Schottland als den Katholizismus, Leben und Seele einzubüßen? Man wird sagen, daß in diesem Fall gegen die Geschichte verstoßen oder sie verstümmelt werde; aber wir sind ja schon einig, daß der Dichter die Geschichte weder verderben noch verstümmeln kann, da er als Dichter stets außerhalb des Kreises der historischen Erkenntnis bleibt.

Ferner ist erstens der Stoff verwickelt und wird von einem großen Dichter, eben in seiner V e r w i c k l u n g behandelt; zweitens ist eine derartige Verwicklung ein F e h l e r, den der große Dichter überwinden muß. Wie sind diese beiden Behauptungen zu vereinen? In strenger Logik dürfte ein Stoff, der mit einem innerlichen Fehler behaftet ist, von niemandem aufgegriffen werden, am wenigsten von einem großen Dichter: er müßte ausgeschaltet werden, so wie man ein ungeeignetes Material ausschaltet, wenn man einen standfesten Bau ausführen will.

Kipka, der darauf hält, die Entwicklung der dramatischen Behandlung des Maria Stuart-Stoffes in logischer Weise darzulegen, teilt diese Entwicklung in drei Perioden. In die erste setzt er die Dramen vom Ende des 16. und aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die konfessionsgemäße Einstellung haben, so die von Roulers, Ruggieri, Della Valle, Vondel usw.; in die zweite (die von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts läuft, und in der die erotisch-sentimentale Richtung vorwiegt) die von Banks, Tronchin, St. John u. a; die dritte reicht vom Drama Schillers bis zu dem unserer Zeitgenossen, Swinburne,

Ludwig, Björnson. Werke von wirklichem künstlerischem Wert findet er nur in der letzten Periode, in erster Linie das Drama Schillers.

Allein auch angenommen, dieses Urteil sei richtig, der Grund dafür kann für uns nur in der Tatsache liegen, daß jener Stoff erst im letzten Jahrhundert von wirklichen Dichtern aufgegriffen wurde (oder vielmehr, daß nur damals N a m e und T i t e l von wirklichen Dichtern für ihre Werke verwendet wurden); aber niemals in jener dialektischen Entwicklung, wie sie Kipka annimmt, wobei von einer konfessionsgemäßen T h e s e zu einer erotisch-sentimentalen A n t i t h e s e fortgeschritten würde um in Schillers historischer S y n t h e s e zu enden. Man sieht beispielsweise nicht ein, wieso das starke religiöse und politische Empfinden, von dem einige Dramatiker des 17. Jahrhunderts bewegt waren, und das doch zu recht bemerkenswerten Werken Anlaß gegeben hat, wie der *Reina di Scozia* (Della Valle) oder der *Gemartelde Majesteit* (von Vondel) nicht zu einem Meisterwerk hätte führen können.

Indessen, ist das Schillersche Drama wirklich das Meisterwerk, als das es viele angesehen haben? Ist die Verbindung, die Schiller zwischen den verschiedenen Elementen von Maria Stuarts Charakter und der Geschichte der Zeit herstellte, das Zeichen seiner dichterischen Ueberlegenheit oder nicht vielmehr seiner Schwäche? Schiller (sagt Kipka S. 355) löst das Problem einer erschöpfenden Behandlung des geschichtlichen Faktums durch ein Drama, das in der Beherrschung des Stoffs und in den Proportionen *das unübertrefflich Möglichste leistet.* Die Objektivität, mit der er an den Vorwurf herangeht, ist viel ausgreifender und freier als die von Montchrétien und Banks; viel tiefer als die von Kormart und Riemer: weder Tendenz noch Vorurteil trüben die rein ästhetische Wirkung; Motive zügelloser Leidenschaft ersticken nicht den historischen Gehalt der Idee. Die Tragödien der Renaissance waren nicht bühnenmäßig; die der zweiten Periode nicht historisch; das Drama Schillers ist eines und das andere zugleich. »E s l e i s t e t d a s u n ü b e r t r e f f l i c h M ö g l i c h s t e« . . . Gewiß: es ist aber das möglichst Erreichbare nur, wenn ein Dichter mit der Seele eines Denkers und Historikers an das Werk geht, nicht ausschließlich mit der eines Dichters. Dies war nun gerade Schillers Mangel, in der *Maria Stuart* ebensowohl wie in den anderen Werken; vielleicht war das der geheime Fehler, den er zuweilen im

Stoff zu entdecken glaubte, während er in Wirklichkeit in dieser Geistesanlage selbst lag. Sucht man nach trefflich aufgefaßten Charakteren, so sind sie in Fülle vorhanden (Maria, Mortimer, der alte Paulet); wenn nach wohlerfundenen Situationen, so sind sie ebenfalls da (der Spaziergang im Park von Fotheringhay, der wahnwitzige Ausbruch von Mortimers Leidenschaft, die vertrauten Mitteilungen Marias an Hanna oder ihr Bekenntnis vor Melvil); auch wenn man historische Ausblicke und moralische Reflexionen wünscht, so bildet dieses Drama eine reiche Quelle. Man kann auch mit Wilhelm Scherer die Geschicklichkeit bewundern, mit der die Exposition für die Zuschauer durchgeführt ist und es deshalb ein technisches Meisterwerk nennen. Technisch wohl, aber kein Meisterwerk der Kunst, kein Ausfluß des dichterischen Genies. Der Dichter ist in diesem Drama eine subsidiäre Person, die in den Dienst des Historikers und Denkers gestellt ist. Die vorgebliche Objektivität Schillers, seine Fähigkeit, alle Seiten des Vorwurfs zu berücksichtigen, bildet in diesem Falle das Gegengewicht gegen die Abwesenheit einer starken persönlichen Eingebung.

Da ich von der Trilogie Swinburnes (sehr gelobt von unserem Nencioni, der wiederholt von ihr gesprochen hat) allein den dritten Teil, den ich vor vielen Jahren gelesen habe, kenne, vermag ich dermalen nicht über sie zu urteilen. Aber auch das Urteil über dieses Werk des gelehrten englischen Dichters wird in jeder Weise, soll es ein künstlerisches Urteil sein, gänzlich von dem Verdienst absehen müssen, das die Dichtung etwa als historische Interpretation des Lebens der Maria Stuart haben könnte.

Halte ich nun darum die Ablehnung von Darstellungen voll aufrecht, wie der vorliegenden Kipkas, die mit dem Anspruch, die ästhetische Geschichte der abstrakt genommenen Stoffe untersuchen zu wollen, zu trügerischen kritischen Folgerungen führen, so beabsichtige ich im übrigen damit durchaus nicht, nicht einmal an dieser Stelle, das Interesse zu leugnen, das die Forschung über die Geschichte der abstrakten Stoffe für die Geschichte der Kultur, der Sitten, der Empfindungen haben mag. Vielleicht ist der interessanteste Punkt dieser Geschichte, im Falle der Maria Stuart, jene der literarischen Bearbeitung, die den Geschicken der katholischen Königin zu konfessionellen Zwecken zuteil wurde, am Ende des 16. und im Beginn des 17. Jahrhunderts, dann noch

eine Zeitlang im Volks- und Schuldrama (Jesuitenschauspiel) des Katholizismus. Die Anziehungskraft, die die Geschichte der Maria Stuart auf spätere Zeiten ausgeübt hat (und auch noch in unseren Tagen ausübt), derart, daß sie fortwährend zu lyrischen, dramatischen, malerischen Sünden verführt hat, erklärt sich leicht aus dem menschlichen Mitgefühl für tragische Liebesgeschichten. Obgleich alles eher denn ritterliche Bewunderung verdienend, wie Elisabeth im Schillerschen Drama (II, 9) bitter sagt:

> Und doch gewann sie aller Männer Gunst,
> Weil sie sich nur befliß ein Weib zu sein;
> Und um sie buhlt die Jugend und das Alter.

Darum hat das sentimentale und literarische Glück, das die Geschichte Maria Stuarts gemacht hat, nichts an sich, was sie von dem anderer ähnlicher Geschichten unterscheiden würde: der Ines de Castro, oder der Johanna von Neapel, der Lucrezia Borgia oder der Beatrice Cenci, der Francesca von Rimini oder der Katharina Howard.

12.

# LITERATURGESCHICHTE UND KULTURGESCHICHTE.

(1907)

Die Uebertragungen aus Aristophanes und von Bruchstücken der übrigen griechischen Komiker, die Romagnoli schon seit mehreren Jahren veröffentlicht, erfreuen mich durch ihre Spontaneität und Eleganz, dank denen es gelingt, die Mühe des Uebersetzens fast gänzlich zu verdecken. Ebenso lese ich immer mit Nutzen und Belehrung seine kritischen Studien über die griechische Poesie und Musik; es sind originelle Forschungen, die zugleich eine anziehende Lektüre bilden, auch für solche, die nicht gerade der klassischen Philologie beflissen sind.

Ich schicke diese Doppelerklärung voraus, damit (da ich mich diesmal darauf beschränken muß, mit Romagnoli einen methodischen Punkt zu diskutieren und anderer Meinung bin als er) die Erörterung nicht dadurch, daß sie alles übrige durchaus der Zustimmung und des Lobes Würdige zu ignorieren scheint, ein allzu unbilliges Aussehen gewinne. Aber es ist ein höchst günstiger Umstand, wenn der Fehler gewisser Methoden sich an Männern von Wert exemplifizieren läßt, weil damit der Zweifel ausgeschlossen ist, daß die verfehlten Folgerungen aus der Unfähigkeit dessen, der die Methode handhabt, hervorgehen (die besten Methoden werden bekanntlich schlecht in der Hand Unkundiger). Ich möchte mir diese Gunst der Umstände nicht entgehen lassen, da sie sich mir gerade in der Form des eben von Romagnoli veröffentlichten kritischen Versuches über Aristophanes bietet [1]).

1) *E. Romagnoli, Origine ed elementi costitutivi della commedia d'Aristofane* (in den *Studî italiani di filologia classica* Bd. XIII, Florenz, Seeber, 1905).

Romagnoli scheint mir unter den Jüngeren der Vertreter eines Typus von Geist und Bildung, der eine kurze Charakteristik verdient. Es gibt Philologen (Erforscher von Sprachen, Handschriften, Texten, Quellen, Bräuchen usw.), die empfinden, wie alle diese, wenn auch wichtigen, Forschungen nicht imstande sind, die Kunst in dem, was ihr Eigenes ausmacht, zu erfassen. Mit Geschmack und Genialität begabt, stillen sie ihr Bedürfnis nach einer innigen Berührung mit der Kunst dadurch, daß sie Kunst hervorbringen; oder, falls sie einen anderen Inhalt nicht auszudrücken haben, dadurch, daß sie die Kunstwerke durch Uebersetzungen nacherleben. Sie sind Künstlerseelen, die mit Forschergeistern verbunden sind. Wir besitzen nicht wenige, die diesem Typus angehören; und ich könnte hier eine ganze Reihe von Namen anführen, schiene es mir aus verschiedenen Gründen (darunter auch dem, daß sich die Gelegenheit ergeben wird, sie einzeln vorzunehmen) nicht angemessen, sie zu verschweigen. Hören wir Einwürfe gegen die reine Philologie, so ist der gewöhnlich ersehnte Gegensatz der P h i l o l o g, der auch D i c h t e r ist. Unter dem Einfluß Carduccis (der eben gerade ein prachtvolles Exemplar des Typus war) wurde dieses Merkmal eine Zeitlang viel erörtert und mit Nachdruck hervorgehoben; und da die ernsthaften Dinge ihre komische Seite haben, so erlebte man es, wie bei akademischen Konkursen arme Teufel von Gelehrten ihren diplomatisch genauen Transkriptionen von Handschriften und ihren bibliographischen und Quellenforschungen ein mühsam zusammengestoppeltes Versbändchen oder wenigstens ein Blättchen, das eine *ode barbara,* ein paar Sonette, eine kleine Uebertragung enthielt, beifügten, als wollten sie sagen: Seht her, auch wir sind Dichter.

Indessen bleibt der kritische Philolog trotz des ihm beigesellten Dichters doch immer ein kritischer Philolog, wie Wasser und Oel im selben Gefäß unvermischt bleiben. Zwischen den zwei einander genäherten Tätigkeiten gibt es doch kein inneres Band. Was für das rein philologische Studium, für das Studium der Kunst, soweit sie Kunst ist, erforderlich ist, das ist nicht sowohl die Dichtung als das verstandesmäßige Erfassen der Dichtung: nicht das Erzeugen der Kunst oder das Wiedererleben des Kunstwerkes durch seine Uebertragung, sondern sein Wiedererleben dadurch, daß es vom Gedanken durchdrungen wird. Polemisieren wir gegen die

reine Philologie oder gegen die *Kulturgeschichte* [1]), die sich für Kritik und Geschichte der Kunst ausgibt, so wünschen wir die Herbeikunft nicht eines Dichters, sondern eines philosophischen Kritikers. Giosuè Carducci ist ein großer Dichter gewesen, aber kein Kritiker ersten Ranges; Francesco de Sanctis hat mittelmäßige Verse gemacht und war ein Kritiker allerersten Ranges. Feinsinnige Künstler reden zuweilen über Kunst nicht besser, als die struppigsten Pedanten. Die Ueberwindung der ausgesprochen philologischen Kritik wurde zuweilen in der Dichtung gesucht: während sie vielmehr in der Aesthetik und der Philosophie gesucht werden muß. Das unterscheidet das hier verfochtene Programm von dem oft, namentlich in Toskana und Oberitalien, von andern aufgestellten. Es ist ein Programm, Männern von Geschmack eigen, die der Gesellschaft einer außerästhetischen Gelehrsamkeit überdrüssig sind; es fällt aber mit dem unsrigen bloß dem Anschein und den Worten nach zusammen.

Ich möchte nun darlegen, wie Romagnoli, der Philolog und Künstler ist, als Kritiker noch von den Kategorien jenes Philologismus umstrickt erscheint, der sich zu Unrecht anzueignen strebt, was ihm versagt bleiben muß. Der Titel der Arbeit, die vor uns liegt, lautet: *Ursprung und Grundelemente der aristophanischen Komödie.* Worin liegt der Ursprung, welche sind die Elemente? »In der nachfolgenden Untersuchung (sagt der Verfasser S. 100) will ich zuerst den aus der Volksposse herkommenden oder irgendwie mit ihr verbundenen Bestandteilen nachgehen: als Typen, komischen Keimen, Inszenierungen, Handlungen, komischen Motiven; darauf jenen vom phallophorischen Hymnus abhängigen: Parabasis und Chorgesängen. Ich werde in den beiden Teilen je nach Zweckmäßigkeit die auf die Verschmelzung der beiden Bestandteile sich beziehenden Bemerkungen verteilen, die ... zu einem dritten Kapitel von angemessenem Gleichgewicht sich nicht eignen.« Dergleichen ist aber nicht der Ursprung der aristophanischen Komödie; denn dieser liegt in nichts anderem denn in der Seele des Dichters selbst, d. h. in der Art, wodurch sich in dieser Seele, in den verschiedenen Perioden ihrer Entwicklung, Gedanken, Erregungen, Phantasiebilder erzeugt haben, mit der und jener bestimmten ästhetischen Tonalität und Form. Eben-

1) [Wie im Folgenden gebraucht Croce bezeichnenderweise diesen Ausdruck immer in seiner deutschen Form.] Anm. d. Ue.

sowenig sind es die Elemente; denn wollte man die aristophanischen Komödien als Aggregate behandeln und wirklich in ihre Bestandteile auflösen, so würden sich noch viele andere Elemente ergeben, die aus den sozialen, religiösen und politischen Verhältnissen Athens und ganz Griechenlands stammen, aus der Philosophie, den bildenden Künsten usf. Die oben aufgezählten sind also nur einige von diesen Elementen: die literarischen oder besser die des literarischen Brauchs.

Daß die Philologie, insofern sie *Kulturgeschichte* ist, die Entwicklung z. B. des komischen Theaters in Athen verfolgen soll, daß Aristophanes in dieser Hinsicht lediglich als ein Ring in dieser Entwicklungskette betrachtet wird, das alles ist vollständig gerechtfertigt, und es ist dagegen nichts zu sagen. Eine Untersuchung solcher Art ist denn auch von Romagnoli in seiner Studie mit großem Scharfsinn durchgeführt worden. So stellt er im ersten Kapitel als hauptsächliche Grundbestandteile die Volksposse und die Gesänge der Phallophoren auf; bezeichnet die verschiedenen Teile der attischen Komödie vor Aristophanes; zeigt, daß der Prozeß, durch den sie sich veränderte, als ein Prozeß der Wiederholung anzusehen sei, da der ursprüngliche Kern, gebildet von der Parabase und einer burlesken Episode eine bestimmte Zahl von Malen hindurch wiederholt wurde. In der Kombination der zwei Hauptelemente ist die Geschichte der attischen Komödie bis zu Aristophanes beschlossen; nach ihm trennen sich die Hymnen der Phallophoren neuerdings ab. Die Volksposse bildet einen Körper für sich und gelangt zur Vollendung in der Komödie Menanders. Im zweiten Kapitel werden die aristophanischen Personen und die szenischen Typen untersucht; unter der Individuation und durch den besonderen Charakter, den sie im Werk des Dichters annehmen, treten die Typen der alten attischen Volksposse, ja geradezu die der Posse aller Zeiten hervor: der Typus des Dummkopfs, des Bauern, dessen, der sich stellt, als sähe und begreife er nichts, des Fressers, des Langfingers, des Sklaven, des Marktschreiers, des Prahlers usw.; sämtlich Variationen einer einzigen Maske, Besonderungen des uralten Possenreißers; viele Anzeichen sprechen in der Tat dafür, daß alle diese Personen auf dem Theater mit dem Phallus ausgestattet erscheinen. Selten, und nur am Ende seiner künstlerischen Laufbahn, hat sich Aristophanes von den herkömmlichen Typen entfernt und Figuren geschaffen, wie den

Enthusiasten und den Zweifler der *Ekklesiazusen*. Im dritten Kapitel wird eine ähnliche Untersuchung in bezug auf die komischen Zellkerne, die fossilen Ueberbleibsel, die im Theater des Aristophanes erkennbar sind, durchgeführt: spaßhafte Duette eines Unterrichteten und eines Ignoranten, eines Helden und eines Feiglings, eines Schlaukopfs und eines Einfaltspinsels, Zwiste, Szenen von Gelagen und Hochzeiten. Im vierten Kapitel wird das Schema der aristophanischen Komödie untersucht, das auf Kratinos zurückreicht und aus einem ersten Teil bestand, eingeteilt in Prolog, Fabel, Kämpfe und Reden des Protagonisten, seinem Triumph durch die Rede; aus einer Parabasis; dann einem zweiten Teil, geteilt in eine Opfer-, Bankett- oder ähnliche Szene, und in die Katastrophe. Aristophanes hat sich getreulich an dieses Schema gehalten. Im fünften Kapitel werden die komischen Motive überblickt, wie sie aus der volkstümlichen Ueberlieferung herkommen, so die Ansprache an die Zuschauer und andere Unterbrechungen des dramatischen Zusammenhangs, die Späße und Trivialitäten, darunter die Szenen der Trunkenheit, der Schläfrigkeit, der unüberlegten Furchtsamkeit, der Prügelei, der Entbartung, Verkleidung, Dieberei; die Nachahmungen von Stimmen und ähnliches. Im sechsten Kapitel werden die Widerklänge der Volkspoesie gesammelt, Sprichwörter und volkstümliche Redensarten, Modephrasen, Hemistichien und Verse, die Volksgesängen entnommen sind, Anspielungen auf volkstümliche Erzählungen und Geschichten, auf Dämonen und Schreckgespenster, auf die Vorstellungen vom Schlaraffenland. Das siebente Kapitel ist dem Hymnus der Phallophoren und seiner Umwandlung in Teile der Komödie gewidmet. Von diesen Elementen stammen die *σκώματα* oder Spottreden und die mannigfaltige D i c h t u n g , die sich in den Komödien verästelt, angefangen von der bürgerlichen Lyrik der ersten Komödien bis zu der phantastischen der *Vögel*. Im achten Kapitel wird die Bildersprache des Aristophanes einer eingehenden Analyse und Klassifikation unterzogen: die ländlichen Metaphern, die von Künstlern und Handwerkern hergenommenen, endlich die von Naturgegenständen abgeleiteten.

Bei der Ausarbeitung dieser Studie hat Romagnoli jedoch die Kunst des Aristophanes als ein D o k u m e n t der Entwicklung betrachtet, die das T h e a t e r w e s e n genommen hat. Das, was die Kunst des großen Poeten (seine große Kunst, die Romagnoli

so tief empfindet und die er uns in seinen Uebertragungen fühlen läßt) ist und was sie eigentlich wert ist, läßt sich von diesem Standpunkt aus gar nicht erkennen; denn Aristophanes und die übrigen Komödien- und Possendichter werden hier nur befragt, um uns Einzelheiten von Erfindungen, Bräuchen, Ueberlieferungen, szenischen Anordnungen zu vermitteln. Romagnoli bemerkt in gewisser Weise, da und dort, diese Schranke; er stößt z. B. im Laufe seiner Untersuchungen auf ein großes kunstgeschichtliches Problem, nämlich auf die Frage, was das Grundwesen und den Wert der Menanderschen Komödie ausmache, die durch das römische Lustspiel hindurch das italienische Theater der Renaissance und dann noch das französische bis zum 18. und teilweise bis zum 19. Jahrhundert beherrscht hat. Man kann die Frage aufwerfen, ob die künstlerische und dichterische Kraft dieser dramatischen Nachkommenschaft vollkommen echt sei; oder ob sie im Vergleich mit einer Kunst, die ihre Eingebung mehr aus dem Leben, weniger aus der Reflexion und dem sittlichen Denken schöpft, nicht zurücktrete. Vergleicht man sie mit Aristophanes, »so bleibt (wie Romagnoli S. 129 schön sagt) die Frage bestehen, ob die größere Feinheit, die der moderneren und logischeren Auffassung des komischen Charakters angehört, die unleugbare Verminderung der Lebendigkeit den aristophanischen Masken gegenüber aufwiege, die nach so vielen Jahrhunderten uns noch aus diesen unsterblichen Blättern entgegentreten, heiter und lärmend, nicht wie Mumien, die man aus ihren Binden gewickelt hat, sondern wie Geschöpfe, trunken von unbändigem Leben.« Allein er meint, »es sei nicht seine Aufgabe«, diese Frage zu lösen. Anderwärts —, dort, wo er die komischen Motive überblickt —, heißt es: »Wir haben, sei es auch unvollständig, die Masse der komischen Motive festgestellt, die Aristophanes aus der gemeinen Ueberlieferung schöpft. Es wäre aber unmöglich, im übrigen auch nutzlos, seine persönlichen komischen Erfindungen zu sammeln, die aus keiner anderen Quelle, denn aus der geheimnisvollen des Genies sprudeln und über sein ganzes Werk ein so wunderbares Licht komischer Festfreude verbreiten« (S. 196). Es fordert das zu der Bemerkung heraus, die ich schon vormals einem französischen Kunsthistoriker gegenüber, auch er allzusehr der Erforschung von Quellen und Ableitungen beflissen, gemacht habe: das Genie sei nicht die

Grenze, sondern der Gegenstand der Kunstgeschichte selber.

Andere Male will Romagnoli jedoch seine Geschichte des Theaterwesens, seine *Kulturgeschichte* zwingen, Kunstgeschichte zu sein; daraus entspringen irrige Schlüsse oder zum mindesten Hinwendungen zu solchen. Bemerkenswert ist vor allem, wie er sich den Platz des Aristophanes in der attischen Komödie vorstellt. Was sich als wesentlich und bedeutend aufdrängt (und darum auch von ihm in die vorderste Linie gestellt wird), ist die Entwicklung dieser Komödie, d. h. die Entwicklung der Einrichtungen und Bräuche. Was Aristophanes eigentümlich zugehört, erscheint ihm fast wie ein störendes Element; zuweilen wie ein kurz dauernder Anlauf, andere Male wie eine liebenswürdige Zerstreutheit. »Ursprung und Physiognomie der attischen Komödie (sagt er in seiner Schlußübersicht S. 265) sind in allen ihren Phasen volkstümlich und mimisch. Die lyrische Färbung und das politische Element sind Superfoetationen (von mir gesperrt). Sie verbleiben im Zustand hinfälliger Kombination, amalgamieren sich weder, noch verändern sie mit wenigen Ausnahmen das Grundwesen der Typen, der komischen Motive, so wenig, als das der allgemeinen szenischen Führung. Der Lyrismus hat längeren Bestand; tatsächlich ist eine ganze Entwicklungsphase der Komödie von ihm durchtränkt. Aber auch er verschwindet endlich aus ihr. Sie stirbt nicht an dieser Trennung, sondern wird wieder rein mimisch, findet natürlicherweise wieder ihren natürlichen Weg und verfolgt ihn weiter. So kehrt ein Zweig, den das Gewicht einer sangreichen Nachtigall für einen Augenblick gebeugt hat, in seine erste Stellung zurück«. Aus diesem Bruchstück und namentlich aus dem feinen Vergleich mit der Nachtigall und dem Baumzweig erhellt die irrige Einstellung der *Kulturgeschichte,* erhöht zur *Kunstgeschichte*: das Wesentliche wird zum Zufälligen. In der echten und rechten *Kunstgeschichte* muß dieses Verhältnis umgekehrt werden: Ueberlieferungen und Bräuche sind für sie der träge Stoff, der außerhalb des dichterischen Geistes keinerlei ästhetischen Wert hat; das Wesentliche ist das Auftreten dieses Geistes, der nichts erfindet und alles erschafft. *C'est le ton qui fait la chanson.* Romagnoli hat mit seiner Analyse nach einem »Leitfaden« durch die aristophanische Komödie gesucht, die ihm wie ein dichtes Stachelgestrüpp, fernstem

Erdreich entnommen« erscheint. Aber der Leitfaden kann wie bei allen Dichtwerken von nichts anderem, denn der Psyche des Poeten selbst geliefert werden. Sehen wir durchs Mikroskop — und das gilt nicht nur von der attischen Komödie, sondern von jedem Kunstwerk, z. B. einem Roman Flauberts oder Maupassants —, so entdecken wir unzählige Bestandteile: die ganze Geschichte des Menschen und der menschlichen Gesellschaften spiegeln sich hier irgendwie wieder. Aber die Gewöhnung an das Mikroskop darf uns nicht vergessen lassen, daß die Kunst im synthetischen Prinzip beschlossen liegt, nicht in der Aufzählung *ad infinitum* ihrer Bestandteile.

Durch dieselbe umgekehrte Perspektive wird Romagnoli, nachdem er in den Komödien des Aristophanes die Reminiszenzen an die komischen Typen und die Maske des Possenreißers aufgewiesen hat, veranlaßt, die aristophanischen Personen nicht als künstlerisch durch das Motiv der ganzen Komödie bestimmt anzusehen, sondern gleichsam als anmutige Ranken, die der Dichter auf altem Canevas stickt; er arbeitet mit Phantasie und gutem Geschmack auf den alten Umrissen oder schöpft Einzelheiten unmittelbar aus dem Leben, um sie dem alten Maßstab anzupassen (S. 121). Wie gesagt, erkennt Romagnoli die originelle Physiognomie der aristophanischen Personen recht wohl, allein er erläutert sie nicht oder verweilt bloß bei dem, was sie Gemeinsames haben, er vernachlässigt sie in dem, was sie Eigenes besitzen und was künstlerisch alles ist. Bei dem Redekampf der rechten und unrechten Rede, mithin im innersten Herzen der *Wolken*-Komödie, denkt er an die literarische Gattung der *Kontraste*, die sich in allen Literaturen vorfindet [1]).

1) Der Gegensatz zu meiner individualistischen Art, Kunst und Kunstgeschichte aufzufassen, wurde von einem französischen Kritiker meiner *Aesthetik* folgendermaßen umschrieben: »*Le principe de l'art est essentiellement sociologique et l'unité des faits esthétiques n'est que dans l'unité de la fonction sociale qu'ils remplissent tous: fonction dont les organes définis sont les formes traditionelles de l'art; les techniques régulièrement organisées les genres doués chacun d'une vie et d'une évolution particulière; ou encore les groupes à qui les sociétès dont le travail est le plus divisé semblent déléguer leurs fonctions ésthétiques: les écoles de critique de l'art.*« (Ch. Lalo in *Bulletin italien* von Bordeaux, Bd. *II*, 1902, S. 342). Sehe ich hier das genaue Gegenteil meiner Gedanken klar ausgedrückt, so freue ich mich dessen, da es beweist, daß der Kritiker, wenigstens in einem gewissen Sinn, diese Gedanken verstanden hat und sie nicht mit den seinen vermengt; ich freue mich,

Für seinen Teil endigt Romagnoli, da er in seiner Kritik den Blick vom Mittelpunkt, Aristophanes selbst, abgelenkt hat, damit, daß er in seinem vielgeliebten Autor Irrtümer und Mängel findet, die dies vielleicht nicht sind oder nicht immer sind. So beschuldigt er die Gestalten des Aristophanes häufig der Inkonsequenz, da er sie an einem gewissen abstrakten Ideal der Regelmäßigkeit mißt; er findet z. B. im Dikäopdis der *Acharner* zwiespältige Züge; es dünkt ihm »auf den Lippen eines rohen Bauern jene kritisch-poetisch-musikalische Tirade des Prologs unnatürlich, reich an Ausdrücken, die auch im Munde des fanatischsten Kunstliebhabers hyperbolisch erscheinen möchten«. Von dem Streit mit Euripides bemerkt er, er sei derart, »wie ihn nur ein scharfsinniger und boshafter Literat ausfechten könnte«. Denselben Vorwurf erhebt er auch gegen die beiden Ansprachen, in denen der Bauer in erster Person von den Stürmen redet, die der Dichter das Jahr vorher zu überstehen hatte. Allein Romagnoli macht selbst die Bemerkung, daß Aristophanes seiner Figur nicht volle Autonomie verliehen hat; wenn es ihm paßt, bedient er sich ihrer, um eigene Ideen und subjektive Eindrücke vorzubringen« [1]). Diese Brüche sind denn auch in der Tat keine Brüche, sondern das innere und geniale Grundwesen von Aristophanes' Muse; er räumt seinen Gestalten (wie übrigens a l l e Dichter) gerade so viel Autonomie ein, als mit seinem eigenen Seelenzustand verträglich ist (der Seelenzustand ist übrigens immer die wahre *dramatis persona*). Keine künstlerische Figur besitzt unbedingte Autonomie: auch die als überaus objektiv ausgerufenen Künstler sind subjektiv. Das gleiche läßt sich von den Trivialitäten und den gröblichen Bildern sagen: zuweilen mögen sie Kunstfehler sein (von denen man sich übrigens nach solchem jahrhundertelangen Abstand nur sehr schwer genaue Rechenschaft geben kann); am häufigsten geht jedoch ein eigener Reiz von diesem derben, ausgelassenen Lachen aus, das sofort einer plötzlichen Erhebung Platz macht, dank jener leidenschafts-

---

wie gesagt, und empfinde sogar große Sympathie für einen so entschlossenen und loyalen Gegner. Aber welcher künstlerisch veranlagte Geist wird sich zu einer derartigen Ansicht von der Kunst bequemen, aufgefaßt wie eine Bürokratie, die darauf ausgeht, gewisse kollektive Bedürfnisse zu befriedigen und die sich in sozialer und praktischer Weise entwickelt?

1) Vgl. S. 128; und außerdem die Vorrede zur Uebersetzung der *Acharner* (Palermo, Sandron, 1902) S. XX.

voll witzigen Phantasie, die von einem Pol der menschlichen Empfindungen zum anderen überspringt.

Noch möchte ich (um mich nicht in allzu kleinlichen Anmerkungen zu verlieren) den Begriff unterstreichen, den Romagnoli von der D i c h t u n g zu haben scheint; sie macht für ihn nicht sowohl die ganze aristophanische Komödie, sondern nur einen Bestandteil von ihr aus; jenen Teil nämlich, den der Dichter aus den vorausgehenden phallophorischen Hymnen entwickelt. Die erste Form solcher Dichtung ist die bürgerliche Lyrik: die Parabase der *Acharner,* die Figur des Marathonkämpfers in den *Rittern,* die Stellen in den *Wespen,* in denen die Choreuten ihren eigenen Wert verherrlichen. Allein diese Form verschwindet bald; gepflegt von Aristophanes, ein wenig aus Ehrfurcht vor der Ueberlieferung, ein wenig aus edlem jugendlichem Trieb, ist sie »mehr rednerisch als künstlerisch, und wenn auch vortrefflich, so doch notwendigerweise mit Rhetorik durchsetzt«. Darnach, scheint es, muß sie nicht zur Dichtung gerechnet werden, wenigstens nach deren wahrem Begriff, weil diese nach Romagnolis Ansicht den politischen und moralischen Inhalt ausschließt. In der Tat geht Aristophanes von dieser ersten und unvollkommenen Form über »zu anderen eindringlicheren und liebenswürdigen Phantasiebildern reiner Kunst, nicht mehr getrübt von anderen, wenn auch höchst edlen Tendenzen« (S. 234), zu einem »rein künstlerischen, reine wunderbare Bilder enthaltenden« Lyrismus. »Andere mögen zusehen (fügt er hinzu), wie sich der unaussprechliche Zauber, den diese Kunst auf jedes wahrhaft poetische Gemüt ausübt, mit der Lehre vereinigen läßt, die die Dichtung in reinen Bildern als kalt und unnütz verurteilt« (S. 239) [1]).

1) Reine Kunst (es wird gut sein, dies nochmals zu betonen) bedeutet nichts anderes als Kunst. »R e i n« will nicht besagen, daß sie nicht einen Inhalt haben solle oder nicht habe (denn in solchem Falle würde sie nicht vorhanden sein), sondern nur, daß sie ihn vollständig gebändigt und zum Ausdruck gebracht habe, Form und Inhalt also vollkommen eins geworden sind. Trotzdem fährt man fort, nicht existierende Probleme zu wälzen, durch die Gegenüberstellung einer vorgeblich reinen Kunst (im Sinne einer l e e r e n) und einer nicht reinen (= v o l l e n) Kunst. Um für diesmal in Griechenland zu bleiben, so lese ich in dem schönen *Handbuch* der Professoren *Vitelli* und *Mazzoni* S. 268 anläßlich der Tragödie: »Für diese alten Dichter war also die Kunst ein Mittel, kein Zweck; dennoch gibt es kein prachtvolleres Kunstdenkmal, als die griechische Tragödie. Zu anderen Zeiten wurde den Leuten der geradezu entgegengesetzte Kanon verkündigt, gemäß dem die Kunst alles, und der Inhalt gleichgültig ist, wenn er nur zum Zweck der

»Die Summe von Aristophanes' Kunst (sagt er auf S. 238) ist in diesen unvergleichlichen Beschreibungen beschlossen« (der Felder, Wälder, der nebelumsponnenen Höhen, der Schluchten, der Flüsse, des rauschenden Meeres, des Vogellebens usw.). Nun möchten wir mit Verlaub Romagnolis bemerken, daß dieser sein Begriff von der Dichtung beschränkt ist; er umfaßt gleichmäßig die Regungen des Enthusiasmus wie jene des Sarkasmus und des Spottes, den Hymnus und die Insulte, die grünen Felder mit den von Vogelgesang erfüllten Bäumen und die realistischen Schilderungen des Marktes. Die gesamte Komödie des Aristophanes ist aber Poesie, selbst in ihrer verstecktesten Wurzel. Desgleichen bleibt ein einigermaßen rhetorischer Begriff der Bildersprache in dem Kapitel bestehen, in dem die von Aristophanes verwendeten Bilder aus dem Komplex, dem sie angehören, gerissen, auf Klassen zurückgeführt und nach Klassen beurteilt werden.

Diese Bemerkungen scheinen mir hinlänglich zu sein, um zu zeigen, daß in den Arbeiten, die Romagnoli schon seit mehreren Jahren Aristophanes und der attischen Komödie gewidmet hat, der ausgezeichnete Uebersetzer und der tüchtige Philolog zu spüren ist; zugleich aber auch ein Kunstkritiker, der noch in manch alter Gewöhnung, wenn nicht geradezu des Urteils, so doch der Problemstellung stecken geblieben ist. So können sie die Unterscheidung von *Kulturgeschichte* und *Kunstgeschichte,* der Geschichte der Literatur a l s K u n s t von neuem bekräftigen.

---

Kunst führt; haben wir jedoch unzählige Male den gleichgültigen oder schlimmer als gleichgültigen Inhalt gehabt, so warten wir schon seit geraumer Zeit auf die Kunstdenkmäler«. Es ist der entgegengesetzte Irrtum wie der Romagnolis.

## 13.

# POETEN, LITERATEN UND LITERATUR-MACHER.

(1905)

All das, was die Individuen einer bestimmten Nation in einer bestimmten Epoche empfunden und ausgedrückt haben, geht streng genommen in ihre Literaturgeschichte ein: die Beredsamkeit ihrer Parlamente und Tribunale, die Predigten ihrer Kirchen, die Geschäftsdebatten, die häuslichen Gespräche, die Plaudereien der Kaffeehäuser und Salons, die Briefe, Billets und Telegramme nicht weniger als ihre Dramen, Gedichte und Romane. Allein niemand würde darauf verfallen, alle diese Tatsachen in einem literaturgeschichtlichen Buche zu sammeln und darzulegen. Ebenso wie in der politischen Geschichte nicht alle Handlungen aller einzelnen Individuen (von denen doch im übrigen jeder irgendwie zu der allgemeinen historischen Bewegung beigetragen hat) berichtet werden, sondern eine Auswahl stattfindet, ebenso werden in den Literaturgeschichten nur die hervorragenden Produkte des Schrifttums ausgewählt. Diese Auswahl ist natürlich mehr oder weniger umfassend, je nach dem Umfang, den man dem Geschichtswerk geben will; auch bleiben die besondern Umstände des Geschichtsschreibers (die Zeit, in der er schreibt, das Publikum, an das er sich wendet usw.) nicht ohne Einfluß: sie bringen es mit sich, daß bald die eine, bald die andere Seite der Literaturgeschichte ausführlicher behandelt wird. Gleichviel, abgesehen von solchen Schwankungen, die ihre guten Gründe haben, jeder von uns weiß ungefähr, auf welche literarischen Erzeugnisse er den Blick zu richten hat, wenn er sich vornimmt, die Literatur eines Volkes oder einer Epoche zu betrachten. Es sind jene Bücher, mögen sie

nun Dramen, Romane, Lyrik, Geschichten, Abhandlungen oder ähnlich heißen, die zum größten Teil schon von der allgemeinen Meinung vorauserwählt und angegeben sind.

Wer aber diese Materie vor sich hat, fühlt sofort das Bedürfnis nach einer zweiten Auswahl, einer zweiten Scheidung. Die Schriftsteller, die er untersuchen will, spalten sich ihm in zwei sehr ungleiche Kategorien. In der einen, die sich als die weniger zahlreiche erweist, finden alle die ihren Platz, die etwas zu sagen gehabt haben, mit eigener Physiognomie auftreten und ihre eigene Originalität, mag sie auch gering sein, entfalten. Die andere, viel reichere, umfaßt alle Schriftsteller, bar der Originalität, wenn auch noch so gelehrt, fruchtbar, geschickt, vom Glück begünstigt und weit verbreitet.

Die erste Kategorie mag die der D i c h t e r heißen (und Dichter sind natürlich auch die Schriftsteller, die wahren Schriftsteller in Prosa); die zweite muß in zwei Unterabteilungen geschieden werden: die der L i t e r a t e n und der L i t e r a t u r m a c h e r.

Reine L i t e r a t e n sind solche, die in ihrer Liebe zur Kunst die schon gefundenen schönen Formen schätzen, aber nicht die Fähigkeit besitzen, auf eigene Rechnung neue zu finden. Deshalb bemühen sie sich, das schon Gefundene wieder zu schaffen, die vorhandenen Formen mechanisch zusammenzusetzen, die alte Literatur wieder aufzumischen, indem sie die Anordnungen ihrer Teile ändern oder sie neuen Gelegenheiten anpassen. Ihr Kult wendet sich hauptsächlich dem zu, was durch die Bewunderung der Jahrhunderte oder zum mindesten einer ganzen Generation geheiligt ist. In Italien waren während einer noch nicht fernen Vergangenheit die Literaten überaus zahlreich. Sie hatten die Akademien inne und bildeten einen sehr geachteten Stand. Eine Achtung freilich mit Langeweile verbrämt, soviel als notwendig war, um sie dem Tadel zu entrücken, um ihre Namen als die von nicht weiter zu bestreitenden Berühmtheiten aussprechen zu lassen und ihnen einen Platz in der sozusagen offiziellen Geschichte der Dichtung anzuweisen, in die sie allmählich durch die Trägheit der Zeitgenossen gelangten und wo sie in ansehnlichen und wohlgeschmückten Nischen, dank der Trägheit der Spätern, noch jetzt verharren.

Aber den einfachen Literaten muß man jene Empfindung der Ehrfurcht, die sie gegen die Kunst beseelt, zugute schreiben, ob-

wohl sie durch ihre impotenten Gelüste der Produktion es schließlich doch dahin bringen, daß sie es auf ihre Weise an Ehrfurcht fehlen lassen. Die Literaturmacher sind dagegen offen respektlos, denn sie haben ganz andere Absichten. Sie gehen darauf aus, die Leute zu unterhalten, zu rühren, sie in Staunen und Verwirrung zu setzen, um auf diese Art bekannt zu werden, und in vielen Fällen, um Geld zu gewinnen und das Leben zu fristen. Die Literaten wissen aus der Literatur nichts zu machen, es gelingt ihnen nicht einmal, sich ihrer als Mittel zu bedienen; die alten Formen wuchten derart auf ihnen, daß sie, auch wenn sie sich einen praktischen Zweck vorsetzen, von allen den Feinheiten (schönen Phrasen, schönen Bilder und mannigfachen Reminiszenzen), die sie vorzubringen sich verpflichtet fühlen, förmlich erdrückt werden. Sie bringen zum Lachen, so sehr verlegen erzeigen sie sich; nicht umsonst hat das Cinquecento, das Literatenjahrhundert, den komischen Typus des Pedanten und der fidenzianischen Dichtung geschaffen. Hingegen die Literaturmacher gehen geradewegs auf ihr Ziel los und machen sich ihrerseits über die Ueberlieferung und die Urteile der Menschen von gesundem Geschmack lustig. Sind die Literaten mehr oder weniger konservativ oder reaktionär, so sind die Literaturmachern dafür fast immer revolutionär oder wenigstens Modernisten. Zu ihnen gehört der größte Teil der Theaterlieferanten, der Romanschreiber und der Unterhaltungsschriftsteller, der Gelegenheitshistoriker, die Bücher über Tagesereignisse oder Begebenheiten der Vergangenheit, die Tagesereignisse von neuem in Schwang bringen, improvisieren. Derartige Geschäftemacher treten innerhalb der italienischen Literatur gleichfalls im Literatenjahrhundert des Cinquecento auf; sie wuchsen an Zahl im 17. Jahrhundert, waren nicht selten im 18. und vermehrten sich unheimlich in der romantischen Periode. Es ist recht ergötzlich, wenn sie mit ihren Antipoden, den Literaten, in Streit geraten; diese blicken auf sie von der Zinne ihrer Verachtung herab, während sie ihrerseits von jenen beschimpft und lächerlich gemacht werden. Man erinnere sich der Polemiken der Aretino, Franco, Doni und Lando im 16. Jahrhundert gegen die Petrarchisten und Grammatiker. Hier in Neapel hatten wir während des zweiten Viertels des vergangenen Jahrhunderts die Antithese zwischen Puristen und Männern von Genie, z. B. Basilio Puoti und Cesare Malpica; der letztere verspottete in seinen Geschichten,

Reisebeschreibungen und romantischen Novellen die Schule der Puristen zum größten Aerger des guten Marchese, der sich rächte, indem er ihn einen Barbaren, Narren und Schlimmeres nannte.

Aber weder reine Literaten noch Literaturmacher haben irgendein Recht, in eine Literaturgeschichte einzugehen, die ihrer Aufgabe wohl bewußt ist. Die Literaturgeschichte hat die Folge künstlerischer Seelen vorzuführen, die Bewegung dessen darzustellen, was tatsächlich empfunden, mithin innerhalb eines bestimmten Volkes und einer bestimmten Zeit tatsächlich gesagt worden ist. Sie kann sich nur in d e f e n s i v e r Weise mit den Literaten und Literaturmachern beschäftigen, d. h. um aus ihren Gemälden jene nicht originalen und nicht aufrichtigen Schriftsteller polemisierend auszuscheiden, denen die mehr oder weniger autoritäre Meinung anderer Zutritt gewährt oder die Nachlässigkeit hat einschleichen lassen. Da aber ein Dichter sehr häufig nicht nur Dichter, sondern auch in manchen Aeußerungen seiner Tätigkeit eben gerade simpler Literat oder noch schlimmer, Geschäftemacher ist, so ergibt sich für den Geschichtsschreiber der Literatur ein anderer Grund der Berührung mit diesen pseudoästhetischen Manifestationen, aus der Pflicht, die ihm erwächst, das wahre und eigentliche Werk des Dichters von der Spreu, die ihm beigemengt ist, zu sondern, von den schlechten I n s p i r a t i o n e n , die er hatte, als er k e i n e I n s p i r a t i o n besaß. Umgekehrt ereignet es sich auch zuweilen, daß jemand, der lange Zeit nicht das Niveau des Literaten überschritten hatte, mit einem Male eine flüchtige Periode produktiver Genialität aufweist; oder daß mitunter auch geschäftstüchtige Schriftsteller dank dem Zusammentreffen günstiger Umstände die in ihnen versteckten Fähigkeiten erwecken, sich mit der Kunst begegnen, wie der Abbè Prevost mit seiner *Manon Lescaut*; so löst sich aus ihrer umfangreichen und überladenen Produktion dann ein kleines beflügeltes Büchlein ab, das allein würdig ist, in die Geschichte der Literatur als Kunst Aufnahme zu finden.

Das Gewicht der eben erläuterten Unterscheidung drängt sich in unbestreitbarer und offenkundiger Weise jedem auf, der über moderne oder zeitgenössische Literatur zu schreiben sich anschickt; hier wird ihm auch das Wort der Auswahl leicht ohne viel Einwürfe zuerkannt; denn bei der Menge dieser modernen und zeitgenössischen Werke mit ihrer ungeheuerlichen und ermüdenden Masse macht sich sogleich das Bedürfnis fühlbar, die Zahl nur auf jene,

die wirklich von Wert sind, zu beschränken, um sie in aller Muße betrachten zu können, ohne Zeit und Mühe auf so viel andere, die dessen nicht würdig sind, verschwenden zu müssen.

Mit der Geschichte der Literaturen der Vergangenheit oder denen, die klassisch genannt werden, verhält es sich anders. Dichter, Literaten, Macher finden sich einträchtig nebeneinander in den Büchern, die solchen Stoff behandeln, gewöhnlich alle auf denselben Plan gestellt. Die Ursache davon ist zweifellos zum Teil das geringe künstlerische Empfinden, sowie der unbestimmte Begriff von Dichtung und Kunst, den die gelehrten Verfasser solcher Bücher haben. Aber es ist dabei, und in noch viel wirksamerer Art, eine andere Ursache tätig: der Schulzweck. Fast alle Literaturgeschichten haben Form und Gang nicht sowohl von Geschichte, eines historischen Kunstwerks, sondern des H a n d b u c h s oder der E n z y k l o p ä d i e historischer Kenntnisse von der Literatur. Daher das unterschiedslose Aufnehmen aller Schriftstellernamen, über die Aufklärung verlangt werden könnte; daher auch die mechanische Verbindung der äußern Biographie des Menschen mit der innerlichen des Künstlers; die Klitterung von bibliographischen Angaben, von Nachrichten über die Quellen, von moralischen und politischen Bemerkungen. Alles in allem suchen die meisten dieser literaturgeschichtlichen Bücher zwei unvereinbare Dinge unter einen Hut zu bringen: die G e s c h i c h t e im eigentlichen Sinn und das b i b l i o g r a p h i s c h e N a c h s c h l a g e b u c h.

Ich glaube, daß mit dem Fortschritt unserer Literaturhistorie (und ich begnüge mich hier, von der unsrigen zu reden, ohne damit sagen zu wollen, daß die übrigen Länder in dieser Hinsicht sich in sehr viel erfreulicherer Lage befänden) [1]), die strenge Scheidung zwischen dem, was der Literaturgeschichte angehört, und dem, was der Enzyklopädie und dem biobibliographischen Nachschlagebuch zukommt, gar sehr zustatten kommen wird, wenigstens wenn es sich um Bücher, die mit wissenschaftlicher Absicht angelegt sind, handelt, wenn auch die Vermischung in gewissem Maß in den Schulhandbüchern bestehen bleiben müßte. Neben einer Geschichte der italienischen Nationalliteratur müßte ein groß-

1) Klagen über die unverständige Art, in der heute die Literaturgeschichte in Deutschland geschrieben wird, finden sich in einem Artikel von *W. Kirchbach*, *Was ist Literaturgeschichte?* in der Rundschau: *Das literarische Echo*, VII, Nr. 10, 15. Februar 1905.

artiges Nachschlagewerk der italienischen Schriftsteller geschaffen werden; eine höchst nützliche Arbeit, die bis heute noch ein Wunsch geblieben ist. Aber das eine Werk hat nicht den Zweck des anderen, geradeso wie die Geschichte der zeitgenössischen Literatur Italiens niemals ein, wenn auch vervollkommnetes, Lexikon von De Gubernatis sein kann.

Die Auffassung der Literaturgeschichte im Sinne eines Handbuchs oder einer Enzyklopädie ist eine der festesten Stützen der unseligen Einteilung nach Gattungen, die ich als einen Feind ansehe, mit dem man nicht paktiert, und dem ich wie Hannibal den Römern ewigen Krieg geschworen habe. Einer der tüchtigsten italienischen Literaturhistoriker wendete mir vor kurzem ein: Ganz wohl. Ich gebe ohne Schwierigkeit zu, daß das Kriterium der Gattungen trügerisch und gefährlich ist; ich bin bereit, es bei der Behandlung großer Schriftsteller beiseite zu lassen. Aber was beginnen wir mit den mittelmäßigen? Wie wollen wir sie in die Literaturgeschichte eingehen lassen, wenn nicht unter den Kategorien der Gattungen, die sie gepflegt haben?

Nach dem, was gesagt wurde, ist die Antwort auf jenen Einwand klar. Die mittelmäßigen? d. h. die Literaten, die nichts zu sagen gehabt, und die Macher, die aus der Literatur ein Gewerbe gemacht haben? — sie ghören überhaupt nicht in die Literaturgeschichte; wir kümmern uns nicht um sie und schreiten über sie hinweg. Wie möchten wir den Geist und die Logik einer geschichtlichen Arbeit korrumpieren, um jenen mittelmäßigen Herrschaften Platz zu machen? Sie mögen in das biobibliographische Lexikon wandern oder warten, bis sie in den *Kulturgeschichten* Erwähnung finden.

Nicht alle wissen, oder besser nicht alle beachten es, daß in Italien jahraus jahrein etliche Trauerspiele nach der Art Alfieris oder Niccolinis und epische und heroisch-komische Gedichte nach der Tassos oder Tassonis gedruckt werden; das will besagen, daß in einem Zeitraum von etwa fünfzig Jahren (1850—1900) in Italien ein paar hundert Tragödien und wenigstens einige Dutzend langatmiger Poeme gezählt werden können. Es handelt sich um abgeschmackte Werke in der Art von Provinzliteraten: Notaren, Geistlichen und Apothekern. So abgeschmackt sie sind, sie wandern doch in die Bibliotheken (nach gesetzlicher Vorschrift müßten sie wenigstens in die *Vittorio Emanuele* von Rom und die National-

bibliothek von Florenz eingesandt werden); und die Bibliographen der Zukunft werden sie katalogisieren. Da nun die Provinzliteraten die einzigen sind, die noch das epische Poem und die regelmäßige Tragödie pflegen, so müßten sie der Theorie der Gattungen zufolge in den bezüglichen Schubfächern angeführt werden; es wäre ein kurioses Schauspiel, wenn in den künftigen italienischen Literaturgeschichten eine Reihe von Tragödien und Epen auftauchten, die wir Zeitgenossen gar nicht beachtet und die, wenn sie uns als »Widmung« zugeschickt wurden, ohne weiteres und raschestens in den Papierkorb beförderten.

Verstehen wir unter den »Mittelmäßigkeiten« nicht sowohl die Literaten und Macher, sondern die Schriftsteller, die nach neuen Vorwürfen und Formen suchen, dabei Schiffbruch leiden, aber dennoch mit ihren Versuchen den Weg zu Besserem bahnen, so glaube ich nicht, daß diese zu Recht in solcher Weise benannt und infolgedessen nach dem oben auseinandergesetzten Kriterium behandelt werden können. Haben sie ehrlich gearbeitet, haben sie zum Teil die Wege der Zukunft beschritten oder es wenigstens versucht, so erheben sie sich allein dadurch über die Mittelmäßigkeit. Der Platz, der ihnen zukommt, ist der von Vorläufern (sei es auch zaghaften und verlegenen); man wird sie mit Nutzen studieren, wenn man das Entstehen der Werke, die sie in gewissem Maße vorbereitet oder wenigstens geahnt haben, darlegen will.

Wird demnach die H a n d b u c h a u f f a s s u n g der Literaturgeschichte umgestoßen, so fällt eines der stärksten Hindernisse fort, die der Erkenntnis des groben Irrtums in dem Kriterium der Gattungen entgegenstehen [1]).

---

1) Anläßlich des Kriteriums der Gattungen hat mein Freund *Orazio Bacci* (in dem Sammelbande *Da Dante al Leopardi*, Mailand, Hoepli, 1904, S. 709—717) ein paar »Postillen« zu meinen Ausführungen in der *Aesthetik* veröffentlicht. Obgleich Bacci gleich mir die theoretische Absurdität der »Gattungen« zugibt, so möchte er dennoch, daß man diesen Ausdruck in rein historischem Sinn verwende, nämlich um Kunstwerke in Gruppen zu ordnen, die untereinander verwandt sind. Aber das Schlimme ist, daß »Gattung« bis jetzt als Bezeichnung gedient hat nicht sowohl für die realen und historischen Verwandtschaften (die man vielmehr »Schule«, »literarische Gruppe«, »Ideen- oder Gefühlsströmungen« usw. nannte), sondern eben für die falschen Aehnlichkeiten zustande gekommen durch Abstraktion oberflächlicher Merkmale. Dagegen ziehe ich vor, dieses Wort dem empirischen Gebrauch vorzubehalten. Nur in diesem Sinn, d. h. als Hilfe für das Gedächtnis, meine ich, daß man die »Gattungen« nicht entbehren könne. Wie gefährlich

Aus dem Gesagten kann man folgern, daß sich die Geschichte der modernen und zeitgenössischen Literatur leichter dem Typus der wahren Literaturgeschichte annähern läßt, eben weil sie noch nicht von schulmäßigen Sorgen getrübt ist. Den Kritikern des modernen Schrifttums pflegt man eine gute Kenntnis der Literaturen der Vergangenheit anzuempfehlen, besonders der klassischen, damit sie durch eine derartige Vorbereitung und Zucht die Fülle des Blicks und den Sinn für das, was groß und vollendet ist, erwerben und die exakte gelehrte Methode erlernen, die in jenen so streng angewendet wird. Diese Empfehlung ist höchst berechtigt; die Kritiker der zeitgenössischen Literatur können aus der Befolgung dieses Ratschlages nur größten Nutzen ziehen. Ließe sich damit nicht noch eine andere Empfehlung verbinden, die mir nicht weniger gerechtfertigt erscheint? Nämlich daß die Studierenden der alten Literatur ein paar Militärdienstjahre im Studium der zeitgenössischen Literatur ablegten, um sich von den Schulgewohnheiten zu befreien, um Sinn für das Lebendige zu erwerben und sich angelegen sein zu lassen, auch die alten Literaturen als zeitgenössische zu behandeln? In der Tat sind sie ja solche der Gegenwart für die Geister, die sie wiedererleben und verstehen.

übrigens der Begriff der Gattungen auch für denjenigen ist, der sich die philosophische Kritik zu eigen gemacht hat, als welche ihm wissenschaftlichen Wert abspricht, ersieht man aus Worten Grafs in einer schon vor Jahren veröffentlichten Schrift, die Bacci anführt und billigt, die ich aber für meinen Teil als gänzlich verfehlt erachte: »Die poetischen Formen oder, wenn man will, Gattungen besitzen eine Art idealer Fülle und Vollständigkeit, die niemals, zu keiner bestimmten Zeit, in keiner bestimmten Literatur gänzlich verwirklicht wird.« Das ist P l a t o n i s m u s, der die Gruppierungen der Erfahrungen, mögen sie nun berechtigt sein oder nicht, in metaphysische Wesenheiten verwandelt.

## 14.

# STREITFRAGEN DER THEATERKRITIK.

(1905)

Man hat (besonders in den Jahren 1860 bis 1880) sehr viel über die Ursachen gestritten, die das Aufkommen oder die kräftige Entwicklung eines modernen italienischen Theaters verhindern, und tut es auch heute noch, wenn auch mit geringerem Nachdruck. Gewöhnlich wurden oder werden vier Hauptgründe angeführt: 1. Die Einführung der »These« in die dramatischen Werke; 2. das Fehlen einer bestimmten und gleichartigen Gesellschaft in Italien, deren Sitten und deren Art des Fühlens und Denkens die Dramatiker darstellen könnten; 3. das Fehlen der sprachlichen Einheit; 4. die Widersprüche und der Wirrwar in den Urteilen von Publikum und Kritik.

Ich will nacheinander rasch jede dieser vier angeblichen Ursachen untersuchen, die ohne ihr Verdienst in die glückliche Lage von allgemein anerkannten Wahrheiten gekommen sind und häufig in den Streitfällen über zeitgenössische Bühnenwerke als Axiome angerufen werden [1]).

Das Vorhandensein von »Thesen« in den Lustspielen, Dramen, Romanen wie überhaupt in den Kunstwerken hat an sich nichts Gefahrbringendes; denn was bedeutet »These« in dem Sinn, wie das Wort in diesem Fall angewendet wird? Nichts anderes als ein

---

1) »*Une des choses les plus comiques de ce temps, c'est l'arcane théâtral. On dirait que l'art du théâtre dépasse les bornes de l'intelligence humaine, et que c'est un mystère reservé à ceux qui écrivent comme les cochers de fiacre. La question du succès prime toutes les autres. C'est l'école de la démoralisation.*« — *G. Flaubert* in einem Brief vom April 1874 an die Sand (*Correspondence*, Paris, Charpentier, 1904, IV, S. 180).

moralisches, wohl auch ein einfaches Nützlichkeitsurteil, das die Handlung angeht, die der Mensch in einer bestimmten Lage ausführt: ein moralisches und ökonomisches Urteil, das dann einer empirischen Regel Raum gebend (die dann *mutatis mutandis* auf das Urteil in ähnlichen Fällen anwendbar ist) T h e s e genannt wird. Don Abbondio ist durch seine Pflicht als Pfarrer gehalten, diejenigen ehelich zu verbinden, die es verlangen und von keinem kanonischen Hindernis betroffen sind; aber durch seinen Trieb der Selbsterhaltung, unter den Drohungen eines Gewalttäters ist er entschlossen, sie nicht zu verheiraten. Gibt Manzoni bei der Erzählung dieser Tatsache ein Urteil über diese ab? Gewiß: er mißbilligt sie offen. Kann man aus diesem Urteil eine Regel ableiten? Gewiß: daß der Priester sich als Soldat betrachten müsse, bereit, auch den Tod zu erleiden, um seine Pflicht zu erfüllen. Diese Regel ist Manzonis These; vielleicht wäre es nicht die Don Abbondios gewesen, wenn der furchtsame Seelenhirt, statt seine literarische Beschäftigung auf das Durchblättern von ein paar Panegyriken von Heiligen zu beschränken, auf seine Weise und von seinem Standpunkt aus die Geschichte der *Verlobten* erzählt hätte. Alle Kunstwerke, die menschliche Handlungen darstellen, Kämpfe um Ideale, Anstrengungen, um zu gewissen Zielen zu gelangen, enthalten zugleich Thesen. Diese lassen sich in der *Ilias* wie in den Tragödien des Aischylos, im Danteschen Poem wie in den Dramen des großen Engländers entdecken. Es kann auch nicht anders sein, dank jener »Persönlichkeit«, die jedem wahren Kunstwerk zugrunde liegt, in dem auch die sittlichen und utilitaristischen Saiten anklingen, wenn sie sich vor Tatsachen befinden, die von jenen Gesichtspunkten aus wahrzunehmen oder zu beurteilen sind. Die Leidenschaftslosigkeit des Künstlers, aufgefaßt als Gleichgültigkeit gegenüber den Lebensproblemen, ist eine Utopie, vielmehr noch eine Absurdität. Es kann höchstens vorkommen, daß ein Künstler nicht seine Aufmerksamkeit auf die moralischen Kämpfe richtet oder, falls er es tut, um sein Urteil und folglich auch die Regel verlegen ist; oder endlich, daß er einen derart moralisch getrübten Sinn besitzt, daß er sich auf die Seite des Schlechten stellt. Aber auch die Verlegenheit und die Hinneigung zum Schlechten sind Urteile, so unsicher oder verwerflich sie auch sein mögen. Wer die sittlichen Urteile aus der Dichtung verbannen wollte, müßte sie vor allem aus der menschlichen Seele vertreiben; und stellt

die Kunst nun einmal Tatsachen dar, so ist auch die Sittlichkeit eine solche, wie Liebe, Begeisterung, Haß oder ein Sonnenuntergang Tatsachen sind. Kraft der moralischen Urteile, die in den Werken verstreut sind, sind wir imstande, die Ideale, die die Künstler pflegen (falls sie es tun), festzustellen, von Leben und Gesellschaft, von Staat, Familie, Vaterland, Religion. Es gibt Kunstwerke, in denen die Kasuistik des praktischen Lebens den Hauptgegenstand ausmacht und nicht allein als Episode oder zufällig erscheint; es gilt das z. B. für die Fabeln, von denen niemand wird behaupten wollen, daß sie bloß deshalb, weil *fabula docet*, keine Dichtungen sein können.

In der Absicht, das Vorhandensein der Thesen in Kunstwerken zu bekämpfen, ist sehr oft bemerkt worden, daß die Darlegung, die diese geben wollen, deshalb trügerisch und sophistisch sei, weil sie von einem Einzelfall auf eine allgemeine Regel schließe [1]). Allein das hält nicht stand. Das sittliche Urteil und die Regel, die mit ihm völlig eins ist, werden selbstverständlich auf den alleinigen individuellen, vom Künstler dargestellten Fall angewendet: Urteil und Regel dehnen sich, wie wir schon gesagt haben, durch Annäherung auf analoge oder ähnliche Fälle aus. Alle unsere praktischen Urteile haben Wert je nach den Umständen; alle praktischen Regeln sind approximativ. Das ist durchaus kein bloß der These, wie sie in die künstlerische Darstellung eingeführt wird, eigener Uebelstand; und er bildet keinen Grund, aus dem die Verurteilung der »Thesenkunst« ableitbar wäre.

Der wahre Grund der Verurteilung ist vielmehr ein anderer; unter »Thesenkunst« versteht man nicht sowohl jene, die irgendwie eine These enthält, sondern diejenige, die sie nicht in die künstlerische Darstellung a u f g e g a n g e n enthält. »Wollt ihr wahrhaft euren sittlichen Anschauungen in der Kunst dienen? Ich gebe euch einen sehr einfachen Rat: Denkt nicht an sie«, sagte De Sanctis. Wie gewöhnlich bei ihm, ein vortrefflicher Ausspruch; denn das gesunde praktische Urteil, die gesunde sittliche Richtung können sich im Kunstwerk nur dann verkörpern, wenn sie selbst spontan lyrische Motive werden, ihren Platz unter den übrigen lyrischen Motiven finden, sich ihnen gesellend, mit ihnen ver-

1) Vgl. z. B. diesen von *Doumic* wiederholten Einwurf: »*La pièce à thèse est la continuelle application d'un sophisme, celui que du particulier conclut au général*« (in der *Hist. de la litt. franc.* von *Petit de Julleville*, VIII, S. 97).

schmelzend und insgesamt der künstlerischen Form sich unterordnend. Gewissenszweifel zu lösen, gesellschaftliche Reformen, mögen sie gut oder schlecht, ausführbar oder nicht sein, vorzuschlagen, das ist aber ein viel leichteres Geschäft, als das des guten Dichters; darum gibt es gar viele, besonders unter den Bühnendichtern, die, nachdem sie eine sittliche Verurteilung, ein Lob, eine Vorschrift, eine soziale Reform ausgeklügelt haben, sie mit Kunst ausstopfen (gleich als wäre die Kunst Werg); dann entsteht die »Thesenkunst« im eigentlichen Sinn, vor der uns Gott gnädigst bewahren wolle. In welchem Sinn und weshalb ist demnach die »Thesenkunst« verwerflich? Nur im verschlimmernden Sinn: insofern sie nicht sowohl einen Künstler offenbart, der unter anderem aus seiner Seele heraus auch eine These zu vertreten hat, wohl aber das Unvermögen des Künstlers, der sich an die These klammert, weil er die Kunst nicht zu fassen imstande ist. »Die Sorge um die These (so sagt man) richtet den Künstler zugrunde«. Aber sie tut das gerade deshalb, weil der hier Künstler Genannte in Wirklichkeit keiner ist, eben weil er sich um die These statt um die Kunst »sorgt«. Alles läßt sich in diesem Fall auf den Mangel an künstlerischem Ingenium zurückführen.

Das gleiche kann man auch von dem anderen oben beklagten Uebelstand sagen, dem Nichtvorhandensein einer einzigen und gleichartigen Gesellschaft in Italien, eines einzigen Mittelpunkts der Ausstrahlung; eine Ursache, dank der das Werk des Bühnendichters, dadurch gehemmt, daß er niemals genau weiß, wohin er seinen Blick zu richten hat, schwierig oder unmöglich zu werden scheint. Diese Behauptung gründet sich auf die Annahme, daß der Dichter, statt selbst den Stoff zu formen, dem er sein eigenes Gepräge gibt, vielmehr selbst durch den Stoff geformt werde, der sich von selber aufdrängt, in sich schon Kunst und Dichtung, klare und genaue Darstellung ist. Eine ästhetische und philosophische Lästerung, die keiner weiteren Widerlegung wert ist. Es ist eine Forderung ganz ähnlich der des unvergeßlichen Bourgeois in der Mailänder »Meneghin«-Komödie, der zu einem Duell gezwungen sich beklagt, daß der Gegner niemals still stehe und sich nicht verwunden lasse. Ein Künstler schafft s e i n e G e s e l l s c h a f t; er wartet nicht, daß eine Gesellschaft da sei (wo?), d i e e r k o p i e r e n k a n n. »Aber in solchem Fall (sagt man) wird er außerhalb seiner Stadt und Region nicht ver-

standen werden, denn die Gesellschaft von Neapel ist nicht die von Mailand oder die Roms nicht die Turins.« — Guter Gott! wir verstehen die griechische Gesellschaft, ja sogar die indische Kalidasas; weshalb sollten wir unvermögend sein, als Neapolitaner die von Mailand und als Mailänder die von Neapel zu begreifen? Wohl aber begreifen wir die griechische oder indische Gesellschaft, denn diese hatten Künstler zu Vermittlern, die sich selbst begriffen. Ist das nun im modernen italienischen Theater sehr häufig nicht eingetroffen, hat selbst ein Neapolitaner nicht mehr die neapolitanische Gesellschaft verstanden, wenn er sie als Werk seiner Autoren auf den Brettern gesehen hat, so liegt das (wie im vorhergehenden Fall) einzig und allein an dem Mangel künstlerischen Genies bei den Bühnendichtern.

Dieser Mangel ist immer die reale Tatsache, die sich hinter der dritten Klage verbirgt: dem italienischen Theater fehle eine einheitliche und beständige, von allen verstandene Sprache. Auch hier liegt die irrige Annahme in der Art, wie das Verhältnis zwischen Dichter und Sprache aufgefaßt wird; als wenn der Dichter die Sprache, in der er seine Gedanken ausdrücken will, irgendwo säuberlich vorbereitet vorfinden müßte. Findet er sie nicht, so protestiert er, gleich einem tapferen, nach Kampf und Ruhm dürstenden Krieger, den man auf das Schlachtfeld geführt und dort ohne Waffen gelassen hat. Aber die Beziehungen zwischen Dichter und Sprache sind ganz andere, als man gemeiniglich glaubt. Der Dichter schafft seine Sprache immer selbst, denn diese hat mit seinen Bildern Körper gewonnen, ist völlig eins mit ihnen. Verfügt er über Bilder, so verfügt er auch über Sprache. Es wäre etwas Schönes, wenn einem Dichter die Worte fehlten: hat es den Anschein, als fehlten sie ihm, so ist das, was in Wirklichkeit fehlt, der Dichter.

Die Untersuchung der drei ersten Fragen, der drei Hemmnisse, die angeführt zu werden pflegen, um die ausgebliebene Blüte eines modernen italienischen Theaters zu erklären, hat also zum selben Ergebnis geführt: die drei Hemmnisse reduzieren sich auf ein einziges, das schließlich keines von den dreien ist. Will man eine Gegenprobe für die Richtigkeit unserer Darlegung, so denke man daran, daß das Entstehen eines lebendigen und frischen Kunstwerkes genügen würde, auf daß aller Streit aufhörte, und man weder von Thesen, noch Gesellschaft und Sprache weiter etwas

zu hören bekäme. Ist die These ein Hindernis? Torelli schreibt die *Ehemänner;* hier ist eine These, aber kein Hindernis. Fehlt die darzustellende Gesellschaft, ist die Gesellschaft einer bestimmten Gegend unverständlich? Bersezio schreibt die *Leiden des Herrn Travet,* und eine Gesellschaft wird entdeckt; Verga die *sizilianische Bauernehre,* und eine andere tritt an den Tag, beide höchst verständlich. Es existiert keine geeignete Sprache? Ist die neapolitanische Mundart z. B. etwa bloß für Scherze und grobe Komik geeignet? Di Giacomo schreibt das *Lasterleben (Mala vita)* und den *Marienmonat* und gibt das Tragische und Mitleidvolle in neapolitanischer Mundart. Aus der Wirklichkeit des Alltags gibt es keinen Ausweg, das Versdrama läßt sich nicht wieder herstellen, man kann nicht mehr zu den Legenden und heiligen Aufführungen zurückkehren? Und siehe da, D'Annunzio schreibt die *Tochter Jorios.*

Es ist niemandem angenehm, seine eigenen Schwächen zu bekennen oder die der Personen und Sachen, die er schützt und verteidigt. Es geht ihm wie dem Alten, der mühsam die Treppen hinaufsteigend bemerkte, daß seit einiger Zeit die Techniker die Stufen allzuhoch anzulegen begonnen hätten; ebenso haben es die Bühnendichter und die Erzieher zum neuen italienischen Theater mit der These, mit der Gesellschaft, die nicht ruhig hält, mit der Sprache, die sich herausnimmt, zu wechseln. Namentlich die Bühnendichter ziehen darum heftig gegen die Kritik los; es gibt nichts Einfältigeres als die Vorreden, mit denen manche von ihnen ihre Dramen zu schmücken pflegen, voll von Bitterkeit und theatralischem Geistreichtun gegen Kritiker und Kritik.

Das erste, was man diese Künstler, von so geringem Geschmack, daß sie sich zu Polemiken über die eigenen Werke herablassen, fragen möchte, ist das, ob sie wirklich glauben, daß die Kritik ein leichtes Handwerk sei; so leicht, daß sie bei jeder Aufführung eines ihrer Bühnenmachwerke, in den politischen und dramatischen Blättern und Blättchen zu Dutzenden kritische Aufsätze erwarten, würdig, von einem Francesco de Sanctis gezeichnet zu werden. Oder warum die auf Dichtung, Theater und Kunst im allgemeinen Anspruch Erhebenden so häufig das Unglück haben, häßliche Dichtungen, Schauspiele, Gemälde und Skulpturen herauszubringen und das Glück eines schönen Werkes so selten sei, während den Kritikern Ehre und Last, stets Ausgezeichnetes zu leisten

zukomme? Die gute Kritik ist so selten wie die gute Kunst; und es wird im allervulgärsten Sinne wahr, daß Kritisieren leichter als Produzieren sei.

Aber lassen wir das; wir haben noch zuzusehen, ob der Zwiespalt der Urteile (den die Autoren kindischerweise in Vergleich zu stellen sich gefallen, womöglich in Tabellen, um die Torheit der Kritiker und die Nutzlosigkeit aller Kritik darzutun) immer so tatsächlich ist, als es auf den ersten Blick erscheint. Einige Individuen können, was Häßlichkeit oder Schönheit eines Werkes angeht, innerlich übereinstimmen, dann aber in der Begründung auseinandergehen oder sich täuschen, indem sie die scheinbaren Gründe für wahre halten.

Aber lassen wir auch dies und gehen wir zu dem wirklich Grundlegenden über. Ein Dichter, der nach den Kritikern horcht, ist seiner Sache nicht gewiß oder er hat zum mindesten viel Zeit zu verlieren. Die Kritik ist nicht dazu da, die Künstler besser zu machen (denen sie nur in sehr sekundärer, mittelbarer und äußerlicher Weise nützen oder schaden kann); ihre Bestimmung ist vielmehr, sich dem, der das wünscht, k r i t i s c h v e r s t ä n d l i c h zu machen. Wendet sich ein Künstler an einen Kritiker, um dessen gewichtiges Gutachten zu erlangen, wer ist der Getäuschte bei dieser Forderung? wer wüßte nicht, daß jener nur Lob erwartet, Lob, das mit seiner sanften Wärme erfreut; ein munteres, im Kamin sprühendes Feuer, das dem Wanderer in der Phantasie entgegenstrahlt als Erholung für sein mühsames Vorwärtsstreben in Regen und eisigem Wind, das Kaminfeuer, neben dem aber auch all die Müßigen die Beine ausstrecken, die niemals in Wind und Wetter gewandert sind? »Der Kritiker hat nur eine Verpflichtung, sich zu begeistern«, hat ein Dichter naiv gesagt, dem man, vermag man auch seine Theorie nicht anzuerkennen, doch für seine Aufrichtigkeit Dank wissen muß. Die Wahrheit ist eben, daß zwischen Kritik und Kunst oder besser zwischen Kritikern und Künstlern der gleiche wütende und unversöhnliche Krieg tobt, den Plato zwischen Dichtung und Philosophie feststellte. Um einen Künstler kritisch verständlich zu machen, muß man damit beginnen, aus seinem Werk alles zu beseitigen, was er aus Vorurteil oder Willkür in dieses hineingelegt hat; dann weiterhin seine genuinen Züge aufzudecken, deren er, eben weil er Künstler ist, sich gar nicht bewußt ist, während er sich dessen,

was an ihm künstlich ist, sehr wohl bewußt ist und dafür sehr viel Zärtlichkeit hat, eben weil es ihm häufig viele Mühe gekostet hat. Man kann einen Künstler warm bewundern, aber es ist überaus selten, daß man ihn in den Dingen und aus den Gründen bewundert, aus denen heraus er das sich gegenüber tut. Mir will es nicht aus dem Sinn, daß Dante Alighieri, wenn er in die Welt zurückkehren könnte, niemanden so sehr hassen würde, als seinen gewaltigsten Ausleger Francesco de Sanctis (es ist das dritte Mal, daß ich seiner in diesem Aufsatz gedenke, aber ich kann nicht anders) [1]); wie bekannt, hat dieser eine kühne chirurgische Operation am Leibe des großen Florentiners vorgenommen, und wenigstens drei der »vier Bedeutungen«, die in der Kunst Dantes beschlossen waren, grausam exstirpiert und ins Feuer geworfen.

Ich komme zum Schluß. Die Blüte eines Theaters geht uns vom kritischen Standpunkt aus bloß im ästhetischen Sinn dieses Ausdruckes an: gewiß nicht im wirtschaftlichen, will sagen in Beziehung auf den starken Theaterbesuch des Publikums oder die ökonomischen Einkünfte, die Autoren, Schauspieler und Unternehmer erzielen oder nicht erzielen. Im ästhetischen Sinn kommt die Blüte eines Theaters dem Erscheinen einer mehr oder weniger reichen Folge künstlerischer Seelen gleich, die nur aus äußerlichen Merkmalen dann als Bühnendichter und Vertreter des Theaters eines Landes oder einer Epoche angesehen werden. Den Theaterschriftstellern gegenüber hat der Kritiker kein anderes Amt als dasjenige, das er allen anderen Künstlern gegenüber erfüllt, nämlich festzustellen, ob sie etwas zu sagen gehabt, und was und wie sie es gesagt haben. Sicherlich ist das Theater

1) Doch muß ich ihn noch ein viertes Mal anführen, — um ihm Unrecht zu geben. In seiner *Wahlreise* (1875) erwähnt De Sanctis die unglücklichen Verhältnisse des italienischen Theaters anläßlich der charakteristischen Schauspiele des Lebens, die sich vor ihm entfalteten, als er die kleinen Orte Süditaliens durchreiste. So sagt er: »Hier ist lebendiger Stoff für eine Wahlkomödie. Aber ich kenne bisher keine. Achille Torelli, der in Versen Thesen und Antithesen dialogisiert, möge bedenken, daß die Kunst Natur ist, von der Phantasie ergriffen, und überlasse die Ideen oder Thesen der Mittelmäßigkeit. Was braucht der machtvolle Cossa nach einem Nero zu greifen oder der sympathische Cavallotti Alkibiades aus der Grabesruhe zu reißen? . . . Wir haben um uns so viel lebendige, greifbare, sprechende und plastische Welt . . .«. Diese Prätension, aus dem Stoff die künstlerische Behandlungsmöglichkeit herzuleiten und die Künstler wegen der Stoffe, die sie aufnehmen, zu tadeln, stimmt mit den Grundsätzen der Kritik nicht überein, wie sie De Sanctis selbst vertreten hat.

nicht bloß Kunst: es ist auch ein industrielles Unternehmen und ein mehr oder weniger legitimes Vergnügen. Nach diesen Seiten hin entzieht es sich im übrigen unserer Zuständigkeit und geht nicht in unser Vorhaben ein, das einfach darin bestand, die Grenzen eines literarischen Streites zu fixieren [1]).

1) Die dramatische Kritik gehört zu den am meisten von Vorurteilen heimgesuchten. Erst unlängst ist in den Zeitungen eine Enquête mit folgenden Fragen in Vorschlag gebracht worden: »1. Halten Sie das Wiedererstehen des historischen Schauspiels in Italien für möglich, ohne daß damit zugleich die Romantik wieder erstehe? (!) 2. Glauben Sie, daß die Dichtung mit der Harmonie von Reimen und Metren sich glorreich auf der Bühne behaupten könne, ohne der Wahrheit und Echtheit (!) der modernen Dramen zu schaden? 3. Halten Sie ein nationales Theater für möglich, das Ursprung und Eingebung von unsern Ueberlieferungen (!) herleitet? 4. Und im Fall der Bejahung, welchen Ursachen (!) schreiben Sie das Fehlen des nationalen Geschichtsdramas zu, wie es bis jetzt bei uns zu bemerken ist?« Solange sich nicht die Ueberzeugung herausgebildet hat, daß Fragen gleich diesen vollständig jedes Sinnes bar sind, ist eine ernsthafte dramatische Kritik unmöglich.

## 15.

# DIE GESCHICHTE DER LITERATUR ALS KUNST UND DIE »PROSA«.

(1906)

Ein anderes Problem, dem man sich gegenüber befindet, will man in vernünftiger Weise eine Geschichte der Literatur in Angriff nehmen, ist das Problem dessen, was man »Prosa« nennt. Muß diese in die Literaturgeschichte aufgenommen oder von ihr ausgeschlossen werden? und falls aufzunehmen, wie muß sie behandelt werden?

Ich sage »Prosa« und verstehe darunter durchaus nicht die *oratio soluta* der Rhetorik im Unterschied von der gebundenen und metrischen: eine Unterscheidung, die nicht mehr statthaben sollte, seit sie Aristoteles im ersten Buch seiner Poetik endgültiger Kritik unterzogen und festgestellt hat, daß die Dichtung *κατὰ μίμησιν*, nicht *κατὰ το μέτρον* aufzufassen sei, und man die Mimen des Sophron und des Xenarchos unmöglich mit den sokratischen Dialogen als Prosa, oder die Werke Homers mit denen des Empedokles, weil in Versform, zusammenstellen könne. Ich verstehe vielmehr unter Prosa die Philosophie, die Wissenschaft, die Geschichtsschreibung, kurz alles das, was, obwohl es notwendigerweise literarische Form angenommen hat, doch nicht reine Kunst ist.

In den literaturgeschichtlichen Büchern pflegt man fast beständig der Darstellung der Dichter diejenige der Prosaschriftsteller zuzugesellen; der Uebersicht der Lyriker, Dramatiker, Epiker, Romanschriftsteller u. ä. die der Autoren philosophischer, wissenschaftlicher, historischer Werke. Ich greife auf gut Glück eine neuere Literaturgeschichte heraus, etwa die deutsche Bosserts

oder die französische Lansons; in der ersten finde ich ganze Kapitel, die die historiographische Entwicklung seit dem Ende des 18. Jahrhunderts umfassen (Schloezer, Johannes Müller, Forster u. a. m.), dann die philosophische von Kant bis Hegel, hierauf wieder die Wissenschaft und Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts (die Brüder Grimm und Humboldt, Niebuhr, Raumer, Schlosser, Gervinus, Ranke, Giesebrecht, Sybel, Hurter, Gfrörer, Leo usw.) und besonders die Studien der Altertumswissenschaft nach Niebuhr (Müller, Curtius, Droysen, Mommsen, Duncker usw.), die beschreibende Geschichte (Fallmerayer, Gregorovius), endlich abermals die philosophische Entwicklung von Hegel bis auf Schopenhauer. Aehnlich finden sich im Buche Lansons ganze Seiten und Kapitel über die Historiker (Guizot, Tocqueville, Thierry, Michelet), über die Publizisten und Redner, über die Kritiker (Nisard, Vinet, Scherer, Sainte Beuve, Taine, Fromentin), über die Vertreter der Wissenschaft (Claude Bernard), die Gelehrten (Fustel de Coulanges, Renan) und so fort. Die nämlichen Beispiele ließen sich in Fülle aus den neueren Darstellungen der italienischen Literatur beibringen.

Der einzige Unterschied, der zwischen der Behandlung der Künstler im eigentlichen Sinn und jener der Denker und Prosatoren zu bemerken ist, ist ein rein quantitativer; man räumt den ersteren breiteren Raum ein als den zweiten.

Allein diese Ausgleichung durch äußerliche Mischung, durch Dosierung in Nichtzuviel und Nichtzuwenig vollzogen, vermag durchaus nicht zu befriedigen. Diese Darstellungen der Denker erscheinen oft wie ein von außen eingetriebener Keil, um so mehr, als der Literarhistoriker, zuständig, wenn er von Poesie und Kunst spricht, den geistigen Offenbarungen gegenüber, die jene Zuständigkeit überschreiten, in Verlegenheit kommt; er verläßt sich daher gewöhnlich auf das Urteil anderer und wird dadurch aus einem Historiker, der seiner Sache gewiß ist und die Zeugnisse unmittelbar befragt, zum simplen Kompilator.

Der innere Ausgleich könnte nur folgender sein. Die Denker oder Prosatoren können in die Literaturgeschichte nur in Hinsicht auf die literarische Form Eingang finden, d. h. soweit sie eine ästhetische und dichterische Seite aufweisen. Innerhalb der Literaturgeschichte geht es nicht darum, ob Kant tatsächlich die Geschichte der Philosophie bereichert hat, oder ob die Ansicht Mommsens von der Entwicklung der römischen Geschichte kri-

tisch annehmbar ist; bei Kant kann es sich nur um die Betrachtung und Darstellung seiner seelischen Anlage handeln, dank der seine Schriften jene zugleich geschachtelte und weitschweifige Form angenommen haben, mühsam und schwerfällig sich fortwälzend, aber auch behutsam, präzis, gewissenhaft, von Zeit zu Zeit in satirischen oder begeisterten Worten sich entladend; bei Mommsen das scharfe, männliche, schneidende Temperament, dank dem seine geschichtlichen Blätter von politischer Polemik durchdrungen werden und, wenn sie von Rom reden, von unserer Zeit zu sprechen scheinen. Der Philosoph, der Geschichtschreiber, der Mann der Wissenschaft, sie haben alle zum Schreiben die Inspiration nötig, nicht minder als der Poet, obwohl ihre Vorbereitung eine ganz andere als die des Poeten ist. Wollte man die Kategorien der literarischen Gattungen billigen, so würde man auf epische, lyrische, satirische, dramatische, idyllische, heroische und sonstige Philosophen und Geschichtsschreiber stoßen, genau so wie bei den Dichtern.

Gewiß drängt sich praktisch auch hier eine Auswahl auf; aber diese Auswahl ist in nichts von der unterschieden, die bei den Dichtern vorgenommen werden muß, da, wie wir bereits wissen, kein Geschichtsschreiber der Dichtung von sämtlichen poetischen Offenbarungen einer bestimmten Periode Rechenschaft gibt. Es handelt sich nicht darum, in einer Literaturgeschichte die Untersuchung der Prosa, d. h. des psychischen Verhaltens sämtlicher Verfasser von Handbüchern, Abhandlungen und Zeitungsartikeln aufzunehmen; auch hier sind bloß die bedeutendsten Autoren zu berücksichtigen. Auch gehen natürlich im Verhältnis zu den reinen Künstlern die Prosaschriftsteller (die Künstler-Philosophen, die Künstler-Geschichtschreiber usw.) in geringerer Zahl in die Literaturgeschichte ein; es deckt sich das mit der gegenwärtigen Praxis, rechtfertigt sie auf der einen, berichtigt sie aber auch auf der anderen Seite. Liest man die früher von mir zitierten Kapitel Bosserts und Lansons, so wird man bemerken, daß beide Autoren in ihrer Behandlung der Prosaschriftsteller einerseits die Grenzen der eigentlichen Literaturgeschichte überschreiten, anderseits nicht alles bringen, was innerhalb dieser Grenzen wissenswert wäre.

Die Prosa, als Poesie umschrieben und angesehen, muß in der Literaturgeschichte die gleiche Behandlung mittelst der individualistischen Methode erfahren, wie die Poesie. Es ist gut, das eigens zu bemerken, weil manche die Darstellung der Prosaschriftsteller

in der Literaturgeschichte gern so auffassen, als hätten sie ein oder mehrere Kapitel zu überschreiben: »Die Entwicklung der Prosa«, »Die Wandlungen der Prosa« oder ähnlich. So versucht man etwa darzulegen, daß Boccaccio den Typus der italienischen Prosa geschaffen habe, der durch Jahrhunderte andauerte; daß Baretti oder ein anderer Schriftsteller des 18. Jahrhunderts das Beispiel eines anderen Typus, der dann mit Manzoni auf den Gipfel gelangte, zu geben begonnen habe; daß Carducci gegen den auf die Spitze getriebenen Manzonismus reagierte und die italienische Prosa zu ihren klassischen Ueberlieferungen, sowie zu ihren echt volkstümlichen Quellen zurückgeführt habe; daß D'Annunzio das Werk Carduccis, es zum Teil verändernd, fortgeführt habe; und wie die italienische Prosa des 19. Jahrhunderts nicht mehr den alten nationalen Typus, sondern den französischen aufweise. Auch mir gegenüber hat man zuweilen den Wunsch nach einer solchen Art der Darstellung geäußert; man beschuldigte mich z. B., eine Lücke in der Untersuchung D'Annunzios gelassen zu haben, da ich die Verdienste, die dieser Schriftsteller sich um die Verbreitung des Manzonischen Prosatypus erworben habe, nicht erkannt und vorgeführt hätte.

Es fällt mir nicht bei, das Interesse an derartigen Forschungen und Betrachtungen zu leugnen; aber auch hier kehre ich zu meinem *Cave!* zurück und meine, daß sie aus der Literaturgeschichte herausfallen und in jene Kulturgeschichte eingehen, die geistig, wenn nicht stofflich, notwendigerweise von der echten und rechten Literaturgeschichte getrennt gehalten werden muß.

Was man Modernisierung der italienischen Prosa nennt als etwas, das sich im Laufe des 19. Jahrhunderts ereignet hat, ist gewiß eine wichtige Tatsache, allein ihre Bedeutung ist nicht sowohl ästhetisch als sozial; und sie ist nichts anderes als eine Seite der Modernisierung des ganzen italienischen Lebens. Ruggero Bonghi befand sich im Unrecht, als er vom Standpunkt seines Manzonischen Ideals auf die Schriftsteller des Cinquecento mit Verachtung herabsah; das Werk Guicciardinis bleibt immer ein großes ästhetisches Denkmal eines Geisteszustandes, der erhaben genannt werden muß. Wohl aber war er im Recht, wenn er auf einer raschen, einfachen, demokratischen, vom Leben berührten Schreibweise bestand, wie sie die an die Antike sich anlehnenden Schriftsteller nicht handhabten.

Hat man die Anekdote gegenwärtig, die er von Salvatore Betti erzählt? Als dieser im Text von *De officiis* an einer Stelle statt eines Doppelpunktes einen Beistrich in Vorschlag bringen zu müssen glaubte, fühlte er sich veranlaßt, wie folgt, zu beginnen: »Wenige Bücher des Altertums liebe ich so sehr, wie die *Pflichten* Ciceros, denn nur in wenigen anderen vermag ich so viel wahre Weisheit und so viel treffliche Moral zu entdecken. Die Griechen hatten sicherlich nichts ebenso Vollkommenes aufzuweisen, so weit wir wenigstens aus ihren erhaltenen Schriften zu erkennen vermögen. Ein wundervolles Werk eines überaus hohen und aufrechten Geistes« usw. usw. [1]). Und all das »um ein Kränzlein«, wegen eines zu tilgenden Doppelpunktes! Mit solcher Intonation, mit solchen Vorreden und Weitschweifigkeiten schreibt man in Italien heute nicht mehr oder doch viel weniger häufig. Hat jedoch Italien heute größere Künstler, als zu der Zeit, da man gemeiniglich so schrieb, und in der dennoch die *Gräber,* die *Verlobten,* und die *Gesänge* Leopardis entstanden sind? Keineswegs; es bedeutet das bloß, daß man in Italien jetzt weniger Zeit zu verlieren und geringere Möglichkeit hat, sie andere verlieren zu lassen. Selbst in den Akademien — und das will etwas heißen! — drückt man sich nicht mehr so aus. Die Vorreden und Einleitungen werden sofort vom Ueberdruß gehemmt: man will, daß die Schriftsteller sich sputen und *in medias res* gehen. — Das aber ist Fortschritt, freilich nicht im engeren ästhetischen Sinn, sondern im sozialen und dem der Kultur [2]).

1) Vgl. den sechsten von Bonghis Kritischen Briefen.

2) *Voßler* weist in seinem Buche: Die Sprache als Schöpfung und Entwicklung (Heidelberg 1905) vortrefflich und an geeigneten Beispielen diese zwiefache Art, die literarischen Erzeugnisse zu studieren, nach; er nennt die erste das Studium der Schöpfung, die zweite das der Entwicklung. Vielleicht ist diese Terminologie nicht ganz glücklich, wenigstens für uns Italiener; vielleicht ist in Voßlers Buche auch nicht genügend hervorgehoben, daß die zweite Art sich auf eine Darstellung bezieht, die nicht mehr die Sprache und die Literatur als solche, d. h. als ästhetische Tatsache zum Gegenstande hat, sondern die Gesellschaft und die Kultur, und daß sie sich der Sprache und Literatur als simpler Urkunden bedient, um die in Gesellschaft und Kultur sich vollziehenden Wandlungen aufzuzeigen. Voßler hat jedoch und gerade in diesem Sinn seine Gedanken in ausgezeichneter Weise klargelegt: in der Rezension eines Buches von *Fink* (*Sprachwissenschaft* usw.) eingerückt in der *Deutschen Literaturzeitung*, Berlin, 23. Juni 1906 (Nr. 25; Vgl. bes. Spalte 1568–69).

16.

# DER JOURNALISMUS UND DIE LITERATURGESCHICHTE.

(1908)

Hier möge noch ein kleines methodisches Problem, das neuerdings viel besprochen wird, zur Erörterung gelangen: Soll man in der Literaturgeschichte auch die Tagesschriftstellerei berücksichtigen oder nicht? Daß es der Literaturgeschichte nicht unmittelbar obliegt, den Journalismus als soziale Einrichtung zu studieren, seine Schicksale, Fortschritte, Wandlungen auseinanderzusetzen, das liegt auf der Hand; es hat den Anschein, als brauchte das keiner weiteren Erörterung, hätte nicht in einigen Literaturgeschichten zu Unrecht und in erster Linie die Betrachtung des Journalismus als sozialer und politischer Tatsache Eingang gefunden; man ist damit in die herkömmliche Konfusion zwischen eigentlicher Literaturgeschichte und Geschichte der praktischen Interessen und Fakten verfallen. Die oben formulierte Frage bezieht sich indessen wirklich auf die literarische Tagesproduktion, d. h. auf die literarische Seite des Journalismus. Unsere Antwort kann daher nur eine verneinende sein; es wird das vollkommen konsequent erscheinen, wenn das definiert sein wird, was man bei dieser Frage unter »Journalismus« zu verstehen pflegt.

»Journalismus«, »journalistische Produktion« wird vor allem in literarischer Bedeutung in verächtlichem Sinn gebraucht, um eine Gruppe literarischer Produkte von untergeordneter Beschaffenheit zu bezeichnen: man meint damit Schriften ohne Originalität und Tiefe, die oberflächliche und ungebildete Geister Tag für Tag handwerksmäßig herstellen, um die öffentlichen Blätter damit zu füllen. Legen ihre Verfasser Ideen dar, so werden sie nicht inne,

daß sie sie mit andern, die einen Widerspruch in sich tragen, verkoppeln; sie glauben zu unterscheiden und zu deduzieren, und lassen sich statt dessen leicht von Homonymen und Synonymen irreführen. Geschichtliche Tatsachen werden ohne Genauigkeit und aus trüben Quellen geschöpft angeführt. Versuchen sie es mit der Kunst, so lassen sie die künstlerischen Keime, auf die sie stoßen, nicht herausreifen; sie beschleunigen vielmehr die Entwicklung oder geben ihrem Werk einen falschen Schein der Vollendung, indem sie den künstlerischen Motiven völlig fremde Bestandteile beimischen. Der Stil dieser Schriften ist ganz aus fertigen Phrasen und Worten zusammengesetzt, solchen, die dem Leser die geringste Anstrengung kosten, derart, daß er mitunter wie ein Jargon analog dem der Bürokratie erscheint. Bald merkt man, daß die Dinge in die Länge gezogen worden sind, um die Zahl der Spalten, die in die Druckerei geliefert werden sollen, aufzufüllen; bald daß sie, so gut als es geht, gedrosselt worden sind, weil die Spaltenzahl voll war. Der Journalist handhabt eine improvisierte Philosophie, eine improvisierse Geschichte, eine improvisierte Kunst; und Improvisationen erfordern Menschen mit wenig geistigen Skrupeln und noch geringerer ästhetischer Empfindlichkeit. Auch wenn eine gewisse Anlage zu ernsthafter Produktion vorhanden ist, geht sie durch tägliche Gewöhnung an die Improvisation verloren. Der Künstler muß in seinem Traum verweilen, der Wissenschaftler in der Meditation, der Historiker in der Urkundenforschung; aber der Journalist darf es nicht und kann es schließlich auch nicht, selbst wenn er wollte. Darum blickt der Künstler, Gelehrte und Historiker mit Mißtrauen, ja fast mit Abscheu auf die journalistische Produktion; und wenn jemand, der einst zu den Ihren gezählt hat, sich dieser Tätigkeit zuwendet, so halten sie ihn für unwiderruflich verloren. Deshalb (so wird gesagt) muß der Journalismus, obgleich er nicht der Welt des Gedankens und der Schönheit zugehört, sondern der der praktischen Hilfsmittel, auch aus der historischen Darstellung der Geschichte von Wissenschaft und Literatur ausgeschlossen bleiben.

Dieser Schluß ist unangreifbar, obgleich tautologisch; da der Journalismus zunächst stillschweigend als unzulängliche Literatur definiert worden war, ist es natürlich, daß eine derartige Produktion dann als der Geschichte unwürdig erklärt wird. Allein die Tautologie wird zum Trugschluß, wenn sie die unzulängliche, in

den Tagesblättern erscheinende Literatur mit der gesamten Produktion identifiziert, die jene äußere, typographische und gewerbsmäßige Erscheinungsform an sich trägt. Ein ansehnlicher und höchst gewählter Teil des poetischen und novellistischen Schrifttums, ebenso wie des philosophischen und kritischen unserer Zeit ist durch die Tageszeitung hindurchgegangen: Zeitungsartikel waren die *Saggi* des größten italienischen Kritikers wie die *Causeries* des größten französischen; Zeitungsartikel die Novellen Maupassants. Dann sind manche Schriften, die wir heute als klassisch bewundern und in den Schulen studieren lassen, nichts anderes, denn Journalismus vergangener Zeit gewesen: die Reden des Demosthenes, Aeschines, Cicero oder die *Pamphlets* Couriers und die Briefe der Sevigné und Galianis. Kurz man versteht unter Journalismus entweder die Gelegenheit oder die anfängliche Art der Verbreitung; dann ist die These falsch, ja absurd; oder die schlechte Literatur, und dann wird sie grundlos Journalismus genannt; denn ihr gehören nicht bloß Zeitungsartikel, sondern just volkstümliche wie Salontheaterstücke an, Romane für die Eisenbahnlektüre, politische Reden, Predigten, Vorlesungen und (weshalb auch nicht?) viele Bände von Akademikern und Professoren, die an Leichtsinn und Ungenauigkeit hinter keinem beliebigen Zeitungsartikel zurückstehen und meist viel schlechter geschrieben sind.

Allein aus demselben Grund kann man auch die entgegengesetzte These nicht zugeben, die den Journalismus verteidigt und seinen literarischen Wert erhebt, indem sie die gerade angeführten großen Männer zitiert oder mit dem Vorschlag herausrückt, Blütenlesen des Journalismus anzulegen, um das Beste dieser genialen Tagesproduktion zu erhalten, die so schwierig aufzufinden ist, wenn der Tag einmal vorübergegangen. Denn ist Einer Demosthenes, so ist er nicht Journalist, sondern eben Demosthenes: wenn eine Seite würdig ist, in die Blütenlese aufgenommen zu werden, so gehört sie der Kunst, nicht mehr dem Journalismus an. Man darf eben die Tautologie und den Trugschluß nicht umkehren, und daraus, daß man einen Teil dessen, was in den Tagesblättern gedruckt wird, für wertvolle Produktion ansieht, schließen, der Journalismus gehöre auch seinerseits der Kunst an; wohlgemerkt in einem Gebiet, in das niemals etwas anderes als die Kunst selbst eingeht. Lief man mit dem ersten Trugschluß Gefahr, aus einem

groben akademischen Vorurteil heraus eine Seite der genialsten und bedeutendsten Erzeugnisse des Gedankens und der Literatur beiseite zu werfen, so bereitet man sich mit dem zweiten vielleicht manche Enttäuschung. Wie jeder sich überzeugen kann, rufen die nämlichen Artikel, die im Augenblick ihres Erscheinens schön und wirksam erschienen waren, in einem Buche gesammelt nicht mehr den gleichen Eindruck hervor. Gehören die praktischen Umstände einmal der Vergangenheit an, die durch die in den Gemütern hervorgerufene Erregung die Lücke des Ausdrucks ausfüllten, über die Unbestimmtheiten hinwegtäuschten, die Längen verkürzten, die schadhaften Phrasen erträglich erschienen ließen, so enthüllen sich nunmehr jene Aufsätze in mehr als einer Hinsicht als mangelhaft; mögen sie als historische Zeugnisse bestehen bleiben, als künstlerische sind sie tot, eben weil sie als solche niemals recht lebendig gewesen waren. Das Nämliche findet bei höchst lebendigen und scharfsinnigen Gesprächen statt, die schriftlich niedergelegt mehr oder weniger als ergebnislos und ungesalzen erscheinen. Ebenso bei gewissen Schauspielen und Romanen, die das Gemüt aufregen und erschüttern, ja mitunter zu Tränen rühren; trotzdem entsprechen sie beim Wiederlesen nicht mehr den Forderungen der Phantasie und des künstlerischen Geschmacks und halten dem »kalten Urteil des Kenners« nicht stand. Auch wenn viele unter diesen Blättern tatsächlich schön und wahr wären, so daß sie nichts zu wünschen übrig lassen, sind sie dennoch so beschaffen, daß sie über den Tag hinaus, für den sie bestimmt waren, Gedächtnis und Leben verdienten? *L'esprit court les rues,* aber nichts ist weniger geistreich, als Sammlungen geistreicher Worte. Das meiste von den schönen Worten, die der Mensch sagt, und der schönen Seiten, die er schreibt, ist bestimmt, bald vergessen und überholt zu werden. Die journalistischen Freunde mögen sich darum nicht allzusehr betrüben. *Hodie tibi, cras mihi.* Nichts, was der Mensch hervorbringt, ist unsterblich, außer in der Hyperbel (obwohl alles in einem anderen Sinn unsterblich ist); aber es gibt eben Dinge, die länger im Gedächtnis bleiben und den menschlichen Geist länger beschäftigen, und andere, die flüchtigerer Art sind; Speisen, die die Menschheit rasch verdaut, und solche, die ihr länger im Magen bleiben. Verschlingt die gefräßige Zeit die Zeitungsartikel, so folgen ihnen in den Schlund, in den sie stürzen, in die bösen Finsternisse des Orkus

allmählich auch die wohlüberlegten Bücher und die ausgefeilten Dichtungen; wenn nicht nach einem Tag oder einer Woche, so doch sicher nach fünfzig Jahren, einem Jahrhundert, nach einem Jahrtausend oder nach hundert Jahrtausenden:

. . . . . ch'è più corto
spazio all'Eterno, che un mover di ciglia
al cerchio che più tardi in cielo è torto [1]).

1) Dante, Purg. XI, 106: »Die doch kürz'rer Zeitraum sind im Vergeich zur Ewigkeit als ein Augenblinken zur Sphäre, die sich die langsamste am Himmel dreht.«

## 17.

# GELEGENTLICH EINES SONETTS VON TANSILLO.

(1908)

Der zweite Band von Brunos *Italienischen Schriften*, die Gentile jüngst veröffentlicht hat, und der unter anderem die *Eroici furori* enthält, sollte als Ansporn dienen, daß endlich über Bruno als Literaten und Dichter eine ernsthafte Studie ins Leben trete, die das Verhältnis seiner italienischen zu den lateinischen Versen und zu der P o e s i e seiner P r o s a selbst aufklärte.

Da aber gerade in den *Eroici furori* ein Sonett eingerückt ist, das einige Zeit als Werk Brunos gegolten hat, bis nachgewiesen wurde, daß es von Tansillo herrühre und für einen ganz andern Zweck bestimmt war, als ihm Bruno in dem Dialog unterlegte, so möchte ich einen Augenblick bei diesem sehr der Ueberlegung würdigen Fall verweilen. Das im übrigen sehr bekannte Sonett lautet wie folgt:

Poi che spiegate ho l'ali al bel desio
quanto più sott'il pié l'aria mi scorgo,
più le veloci penne al vento porgo,
e spreggio il mondo, e verso il ciel m'invio.

Né del figliuol di Dedalo il fin rio,
fa che già pieghi, anzi via piú risorgo.
Ch'i'cadrò morto a terra, ben m'accorgo;
ma qual vita pareggia al morir mio?

La voce del mio cor per l'aria sento:
— Ove mi porti, temerario? China,
ché raro è senza duol tropp'ardimento. —

Non temer, rispond'io, l'alta ruina:
fendi sicur le nubi, e muor contento,
s'il ciel si illustre morte me destina [1]).

1) Die Schwingen ausgebreitet nach dem hohen Ziel, je tiefer unter mir die Luft

In dem Sinne, der diesem Sonett im Dialog Brunos unterlegt wird, drückt es das Streben nach Erkenntnis aus: ein heroisches Streben, das vor der Furcht, nicht zum Ziel zu gelangen, oder es nur zu erreichen, um im selben Augenblick zugrunde zu gehen, nicht zurückschreckt. In dieser Bedeutung ist es in die Geschichte der Philosophie und der Literatur übergegangen. Einem De Sanctis schien es »erhaben« und die geistige Verfassung von Männern wie Bruno und Campanella widerspiegelnd; denn »sie glaubten an das Genie und machten sich an ihr Werk mit der Glut einer besondern Berufung, sie fühlten sich von einer schicksalhaften Kraft zu jenen hohen Regionen gezogen, zum Unendlichen oder Göttlichen, auf die Gefahr hin, dabei zu verderben« [1]).

Allein es ist Tatsache, daß dieses Sonett mit kleinen Varianten schon 1558 unter dem Namen Tansillo's gedruckt erschienen ist; nur daß sein Gegenstand nicht die Philosophie, sondern die Liebe ist: es ist sehr wahrscheinlich schon um 1536 für Maria von Aragon, die Marchesana del Vasto geschrieben worden, eine Dame, die auf den höchsten Stufen der Gesellschaft ihrer Zeit stand, und der gegenüber die Liebe eines armen jungen Menschen ohne Vermögen, wie Luigi Tansillo, wirklich ein »Wagnis« war, das sehr wohl dasselbe Ende wie der Flugversuch des Dädalussohnes haben konnte [2]).

Es ist somit klar, daß es dank dieses uns von der historischen Kritik gelieferten Nachweises in ganz anderer Weise, als in der von Bruno suggerierten ausgelegt und empfunden werden muß. Es ist ein glühendes, wollusterfülltes, zugleich verzweifeltes und verwegenes Sonett: das »hohe Ziel« ruft ganz andere Bilder wach, als den *amor Dei intellectualis*. Dieser neuen Auslegung gemäß hat man es zu lesen und vorzutragen.

---

ich spüre, je mehr biet' ich dem Wind das rasche Gefieder, die Welt verachtend heb ich mich gen Himmel.

Und auch des Dädalussohnes schmählich Ende bewegt mich nicht zur Umkehr, ich heb' mich um so höher. Wohl bin ich mir bewußt, zur Erde stürz' ich tot, doch welches Leben ist's, das aufwög' meinen Tod?

Ich hör' die Stimme meines Herzens durch die Luft: — Wohin, Verwegner, führst du mich? Kehr' um, denn selten bleibt solch Wagen ohne Trauer. —

O fürchte nicht, erwiedr' ich, diesen jähen Sturz. Durchschneide ruhig die Wolken und stirb zufrieden, wenn mir der Himmel schickt solch' hohen Tod.

1) *Geschichte der ital. Lit.* A. von 1879, S. 273/74.

2) Vgl. die bezügliche Anmerkung Gentiles S. 343.

Solche Rückkehr zu den Ursprüngen aus der richtigen Inspiration vermöchte in typischer Art den Widerspruch der Gegner aller historischen Kritik zu wecken. Sie werden sagen: Ein schöner Gewinn! War der Irrtum denn nicht weit mehr wert als die Wahrheit, die ihr uns enthüllt habt? Wir besaßen ein prachtvolles philosophisches Sonett von einer im italienischen Schrifttum überaus seltenen Inspiration; ihr habt es uns genommen, um uns zum Tausch ein Liebessonett zu geben, ähnlich den vielen, allzuvielen, die wir schon besaßen.

Wer sagt aber, daß die historische Kritik die andere Auslegung des Sonetts aufhebt, mithin vernichtet? Ich möchte vielmehr sagen, daß wir dank ihr statt eines Sonettes nunmehr deren zwei besitzen: das von Tansillo geschaffene Liebessonett und das von Bruno geschaffene philosophische.

In der Tat, ist der eben angeführte Protest ein typischer Fall für die unvernünftige Gegnerschaft der Aestheten gegen die historische (historisch-ästhetische) Kritik, so ist jenes Sonett ein typischer Fall für die Möglichkeit zweier Kunstwerke, die in einem und demselben Körper leben; oder besser, da Seele und Leib unzertrennlich sind, für das Gegebensein von zwei verschiedenen Körpern unter dem oberflächlichen Schein eines und desselben Körpers.

Die stofflichen Worte, d. h. die Klänge scheinen dieselben im Sonett Tansillos wie in dem in die *Eroici furori* aufgenommenen. Da aber das Wort nur Wort ist, insofern es etwas bedeutet, so hat, wer das eine und das andere in den zwei verschiedenen Bedeutungen liest, wer deklamiert: »Die Schwingen ausgebreitet nach dem hohen Ziel«, einmal *secundum Tansillum*, das andere Mal *secundum Nolanum*, zwei verschiedene Werke vor sich: das »hohe Ziel« des zweiten ist, wie schon bemerkt, ein vom »hohen Ziel« des ersten gänzlich verschiedenes Wort. Bruno hat, nachdem er Tansillos Sonett gelesen, ihm ein zweites gesellt, das dasselbe scheint und doch nicht ist, gleich wie der *Menaechmus surreptus* und der *Menaechmus Sosicles* plautinischen Gedenkens (um nicht zu sagen Lydius und Santilla der *Calandria*) als ein und dasselbe erschienen und es doch nicht waren.

Solches ist möglich, weil es unmöglich ist, die Kunstwerke in ihrer physischen Veräußerlichung als Naturtatsachen zu behandeln; uns ihrer folglich als Mittel für die Veräußerlichung

unserer persönlichen Erfindungen und Phantasien zu bedienen. Auf diese Art entsteht bekanntlich das sogenannte »Naturschöne«, wodurch unser Phantasiebild in natürlich existierenden Gegenständen Körper gewinnt, und ihnen eine Bedeutung gebend aus ihnen andere Gegenstände macht, mithin sie tatsächlich erschafft. Jeder von uns ist, insoweit er Kritiker, zur historischen Interpretation verpflichtet, insoweit er Künstler, aber frei, sich der vorhandenen Kunstwerke zu neuen Schöpfungen zu bedienen. Bruno, der nur ein mäßiger italienischer Verseschmied war und in seinem Dichten für gewöhnlich unter seinem eigenen Maß blieb, war wohl froh, auf diese vierzehn Reimzeilen des Tansillo zu stoßen, die ihm den Ausdruck seines lyrischen Schwunges erleichterten; geradeso wie ein wohl malerisch veranlagtes, aber nicht genügend energisches und erfahrenes Gemüt erfreut ist, in einer Alpenlandschaft das Objekt zu finden, das annäherungsweise als Gegenwurf seines Traums gelten kann.

Ich habe anderwärts die Kunstwerke, die über Kunstwerken entstehen, Palimpseste genannt; und der in dieser Bezeichnung enthaltene Vergleich scheint mir treffend. Aber er bleibt doch immer Vergleich und hinkt darum. Während man auf Palimpsesten nichts anders schreiben kann, als wenn man die alte Schrift vom Pergament abkratzt, und um diese wieder erstehen zu lassen, die neue zerstören muß, so werden im Fall der Kunst die verschiedenen geistigen Schöpfungen vielmehr bewahrt, und man kann sie nacheinander wiederfinden und genießen.

Die Palimpseste haben, und es war das stets der Fall, im ästhetischen Leben der Menschheit eine Bedeutung, der man erst in unseren Tagen Aufmerksamkeit zu schenken beginnt; sie würden eine eigene ausführliche Untersuchung verdienen. Man pflegt zu sagen, daß ein Kunstwerk zu unerschöpflichen, unendlichen Auslegungen Anlaß gibt. In Wirklichkeit ist aber das Einzelkunstwerk stets etwas Abgeschlossenes; was unerschöpflich und unendlich, ist der menschliche Geist, der vor keinem Kunstwerk haltmacht und stets, jeden Augenblick, neue Phantasiebilder erzeugt.

---

## 18.

# QUELLENFORSCHUNGEN.

### (VORREDE ZU EINER SAMMLUNG VON LITERARISCHEN »QUELLEN«.)

(1909)

Ein literarisches Werk ist ein solches, weil es eine eigene, originelle, neue Note besitzt. Es nach den Quellen, den Präzedenzien, in dem Stoff, der es bedingt, studieren, heißt demnach, es dort zu suchen, wo es nicht ist und darauf verzichten, zu irgendeinem Schlusse zu gelangen. Sollte das zur Untersuchung gestellte Werk etwa vollständig in den Quellen wiedergefunden werden, so hieße das, daß es eine einfache Umschrift eines oder mehrerer vorausliegender Werke sei; eine Kopistenarbeit oder mechanische Klitterung, mithin nicht ästhetischer oder literarischer, sondern praktischer Beschaffenheit. Also bedeutet »ein literarisches Werk nach seinen Quellen studieren« eine echte und rechte *contradictio in terminis*. Ist das Werk vorhanden, so geht es nicht in seinen Quellen auf; ist das der Fall, so besagt dies, daß es nicht vorhanden ist.

Viel annehmbarer scheint der Gedanke zu sein, die Quellen des Literaturwerkes zu studieren, nicht um dieses Werk selbst, sondern den rohen Stoff aufzusuchen, den der Geist des Künstlers in der neuen Form gestaltet hat. Aber auch dieser scheinbar zu billigende Gedanke erweist sich als vollkommen verfehlt, wenn man bedenkt, daß der Stoff eines Literaturwerkes, abgezogen von der individuellen Form, die er in ihm erhalten hat — das ganze abstrakt genommene Universum ist. Seine Determinierung wird ihm bloß durch die Form zuteil. Wer in einem kurzen Gedicht gewissenhaft alles, was darin ist, aufzählen wollte,

würde bald inne, daß jedes Wort alle anderen, die jedesmal ausgesprochen worden sind, in Erinnerung ruft, jedes Faktum alle jemals vorgefallenen Fakten; so muß er zur Erkenntnis gelangen, daß er eine nicht weniger verzweifelte Aufgabe übernommen hat, als wenn er den ganzen Ozean in einen Becher füllen wollte.

Sind diese Grundsätze einmal genau festgelegt, so kann die Quellenforschung, wie sie gewöhnlich betrieben wird, weder den Anspruch erheben, das Aequivalent noch auch die vollständige Analyse des Stoffes eines Dichtwerkes zu geben, sondern nur die Aufmerksamkeit auf einige Präzedenzien einiger Teile, so wie sie aufs Geratewohl in jenem Werk unterschieden worden sind, zu lenken. Man wird z. B. anmerken, daß die Erfindung des *König Lear* einer Sage entnommen ist, oder daß der Dantevers »*Conosco i segni dell'antica fiamma*« ein Vergilsches Hemistichion übersetzt.

Vermöchten nun solche Hinweise nicht von sich selbst zu einer Schlußfolgerung zu führen (da ja sowohl die Möglichkeit einer Auflösung des Werkes in den Quellen wie auch einer vollständigen Uebersicht der Quellen ausgeschlossen ist), so wären sie eine vollständig müßige Sache, Erzeugnis einer bloßen und eitlen Neugierde. Müßige Kuriositäten nennen wir ja gerade jene Notizen über Tatsachen, die aneinander gekoppelt werden, ohne jeden Vorwand und Zweck, gleichsam um die Zeit totzuschlagen. In der Tat sind die literarischen Quellenforschungen sehr häufig nur gelehrter Zeitvertreib, bloß dazu nütz, die zu interessieren, die sie anstellen oder solche, die zum Beweis und im Wettstreit von Gedächtnis und Scharfsinn produzieren. Allein andere Male erfüllen die Quellennachweise auch ein nützliches Geschäft; wenn sie nämlich zur Erläuterung des Werkes beitragen, die genauere Bedeutung eines Ausdrucks aufklären, oder durch den Kontrast die Umformung verdeutlichen, die ein Gedanke, ein Bild, ein Ausdruck in dem der Betrachtung unterliegenden Werk erfahren haben. Man ersieht daraus, daß die Untersuchung der Quellen, Nachahmungen oder Reminiszenzen nur gerechtfertigt ist, wenn sie sich als Sammlung von Materialien, die möglicherweise zur Interpretation der Kunstwerke dienen sollen, darstellt.

Dieses Material bleibt häufig zum großen Teil nutzlos liegen. Die gelehrten Kommentare, die die Werke der Dichter überschwem-

men, werden nachgeschlagen, aber nicht gelesen; will man, daß sie zum Verständnis der Dichtung in weiterem Umfange beitragen, so ist man gezwungen, sie von all dem Ballast zu befreien, der (wie man in der Wirtschaftslehre sagen würde) nicht unmittelbaren, sondern ausschließlich instrumentalen Nutzen bringt. Im übrigen ereignet es sich von Zeit zu Zeit, daß einer jener Hinweise zu größter Bedeutung gelangt, wenn es eine Schwierigkeit zu beseitigen oder ein kritisches Problem zu lösen gilt; in derselben Art, wie das von einem Archivforscher aufgestellte »Itinerar« der Urkunden eines Herrschers an sich zwar keine historische Arbeit darstellt, wohl aber in gewissen Fällen, da es die genaue Angabe eines Ortes oder eines Datums liefert, geeignet ist, eine wichtige historische Frage zum Abschluß zu bringen.

Mithin dreht sich alles darum, den Wert der Quellenforschung nicht zu übertreiben, indem man sie in kritische Urteile verwandelt, sie zu dramatischen Geschichten von Einflüssen zustutzt, bewegten Gemütes gleichsam als Enthüllungen der verborgensten Kunstgeheimnisse vorbringt. Mit andern Worten, es dreht sich alles darum, den vertrocknenden Hauch einer deterministischen und materialistischen Philosophie eindringen zu lassen. Drückt man die Quellenforschung auf das Niveau der Bibliographien, Regesten, Itinerare, der chronologischen Konkordanzen, der historischen Lexika usw. herab; stellt man die Warnungstafel auf, sie nicht zu Kritik und Philosophie aufzuplustern, die nicht anders als schlecht sein können, so zieht man ihr zwar sicherlich enge Grenzen, aber man unterstreicht auch gleichzeitig scharf ihre Berechtigung und Nützlichkeit.

Unter dieser Voraussetzung habe ich, von dem Wunsche geleitet, die *Beiträge* zur Geschichte der italienischen Literatur, des Denkens und der Bildung in Italien während der letzten Jahrhunderthälfte, so wie ich sie in der *Critica* bringe, möglichst vollständig zu gestalten, mich entschlossen, eine Rubrik zu eröffnen, in der mit gedrängtester Form die Reminiszenzen und Nachahmungen, wie sie in den italienischen Literaturwerken jener Periode auftreten, verzeichnet werden sollen. Ich will die bisher nachgewiesenen Quellen sammeln und ihnen noch andere, die der Aufmerksamkeit der Forscher entgangen sind, beifügen. Ich rechne jedoch für diese neue Rubrik auf den Anteil und die Mitarbeiterschaft der Leser, die hiermit ausdrücklich gebeten sind, mir die

ihnen bekannten oder von ihnen entdeckten Reminiszenzen und Nachahmungen in den Werken aller Schriftsteller, von denen ich bisher gesprochen habe, mitteilen zu wollen; ich will sie dann nach und nach ordnen und veröffentlichen, selbstverständlich unter Nennung derjenigen, die sie aufgefunden haben. Man möge ganz ruhig sein, ich beabsichtige nicht, die Entdeckungen anderer zu usurpieren, erstens weil ich nicht der Mann dazu bin, dergleichen anzustellen; zum zweiten, um es gerade heraus zu sagen, weil der Anteil, den ich an der Untersuchung nehme, nicht allein der ist, den Forschern und Kommentatoren Material zu verschaffen, sondern auch, und vor allem, ein anderer, viel allgemeinerer.

Ich beabsichtige nämlich durch die Tat nachzuweisen, mit welch geringer Einsicht in Italien, lange Jahre hindurch, die außerordentliche Wichtigkeit der sogenannten literarischen Quellenforschung hervorgehoben worden ist, und wie gerechtfertigt die Grundsätze sind, die ich oben auseinandergesetzt habe. Meine Quellenverzeichnisse wollen dem Leser, der von dem herkömmlichen übertriebenen Vorurteil über die Quellenkritik befangen ist, mit stummer Beredsamkeit entgegenhalten: Sieh her, um was für Zeug es sich handelt. Wer daran Gefallen findet, tue es!

## 19.

# FÜR EINE MODERNE POETIK.

(1922)

Die Poetiken, die noch fortwährend geschrieben und veröffentlicht werden, sind durchgehends als wissenschaftliche oder philosophische Darstellungen einer *besonderen Kunst*, als welche die Dichtung wäre, behandelt.

So aufgefaßt, fallen sie sämtlich unter den Grundeinwand, der gegen eine Möglichkeit der Scheidung oder Teilung der Künste erhoben werden muß. Gibt es überhaupt keine Sonderkünste, so gibt es auch keine Dichtung als Sonderkunst, und dann fehlt der Stoff für eine besondere, autonome Wissenschaft von der Dichtung, für eine Poetik im oben angeführten Sinne.

Daß man diesen Einwurf widerlegen könne, scheint mir schwer, denn wer innere philosophische Anlage hat, muß die Stärke des Arguments empfinden, auf dem er ruht. Die Künste sind lediglich unterscheidbar und sind von einander geschieden worden, einzig wenn sie von a u ß e n , physisch betrachtet werden, nach ihren Zeichen (Linien, Farben, Tönen, artikulierten Lauten usw.). Das Kunstwerk ist jedoch stets eine geistige Tat; und vom Physischen zum Geistigen, von den Begriffen der Physik zu jenen der Philosophie gibt es keinen Uebergang. Mithin sind die auf diesem Wege gewonnenen Unterscheidungen der Künste wie des ästhetischen so auch des philosophischen Wertes bar, und behalten nur den Wert empirischer Begriffe, die sich niemals auf strenge Wissenschaft oder auf die Philosophie zurückführen lassen, es wäre denn höchstens in der Weise, daß die Philosophie sie, wenn sie sich hervorwagen und für strenge, philosophische Begriffe gelten wollen, damit straft, daß sie sie auflöst.

Da aber jegliche Lehre immer wieder zur Diskussion gestellt werden kann, ist es trotzdem zulässig, daß jener Einwurf von neuem geprüft und bestritten, ebenso die Scheidung der Künste, sowie der Dichtung als einer Sonderkunst, auf neue Grundlagen gestellt, oder auf den alten von neuem errichtet werde. Tatsächlich ist jedoch diese Gegenkritik bisher nicht geliefert worden. Die Darsteller der Poetik behaupten vielmehr gemeinhin dogmatisch die Autonomie der Dichtung wie der ihr entsprechenden Wissenschaft, ohne sich über die hier auftauchenden Zweifel Gedanken zu machen, im besten Falle mit der Verwahrung, sie wollten sich nicht in Aesthetik, Philosophie, Metaphysik verlieren, sondern im wohlumgrenzten Felde der Dichtung und der Wissenschaft von der Dichtung verbleiben.

Aber es ist ebenso Tatsache, daß sie niemals innerhalb dieses Feldes verbleiben, weil sie das gar nicht können; wer die Schriften über Poetik mit erfahrenem Auge prüft, sieht in ihnen alsbald die Probleme der Aesthetik selbst, wie sie allen Künsten gemeinsam sind, aufrücken, erkennt die Wahrheiten dieser Wissenschaft und die ihr eigenen Irrtümer, und findet sich derart vor einer allerdings verstümmelten und verworrenen Aesthetik, aber doch immer einer Aesthetik, in der die Einschränkung auf die Werke der Dichtung allein, das Aufgeben des *ut pictura poësis* bloß den Sinn hat, daß eine gewisse Reihe von Beispielen, denen vor anderen der Vorzug gegeben wird, ausgewählt ist. Ich will damit nicht sagen, daß ich nicht (obwohl nur selten) das Vergnügen empfände, die schon bekannten Wahrheiten durch neue Erfahrungen oder auf anderen Wegen bestätigt zu finden, ja mitunter auch Anregungen zu neuen Problemen, neuen ästhetischen Wahrheiten zu erhalten. Es hängt das von dem Geschmack und dem persönlichen Ingenium des Schriftstellers über Poetik ab; im übrigen sind in der Vergangenheit die besten Entdeckungen der Kunstphilosophie unter dem äußeren Schein von Abhandlungen über jenes Thema gemacht worden, von der aristotelischen Poetik an bis zu Vicos »*Neuen Prinzipien der Dichtung*«, ja bis zu Baumgartens *Aesthetica* selbst, die sich im wesentlichen als eine Poetik darstellte.

Wenn nun die Poetiken in dieser Hinsicht dasselbe unternehmen wie die Aesthetik (nur mit dem Unterschied, daß sie dies in einer längst ungeeignet gewordenen und unbequemen Stellung tun, folglich mit unausweichlichen Mängeln), so ist es klar, daß ihnen

die notwendige logische Rechtfertigung fehlt und sie ein Name bleiben, dem nichts Spezifisches entspricht.

Besteht nun die Möglichkeit, der Poetik ein Feld zuzuerkennen oder anzuweisen, *das ihr spezifisches wäre*? Und in *welcher Art* müßte dieses in unserer Zeit, d. h. auf der vom Denken in moderner Zeit erreichten Stufe, bebaut werden?

Die erste Frage will ich sofort bejahen, doch nur unter der Bedingung, daß man aufhöre, die Poetik als eine strenge oder philosophische Wissenschaft zu betrachten und zu behandeln, und daß man sie bewußt als eine einfache empirische Wissenschaft oder als eine Kunde auffasse. Als einfache Kunde darf sie weder auf die unbedingte Geltung ihrer Begriffe noch auf deren logische und systematische Ableitung Anspruch erheben, sondern einzig auf deren Nützlichkeit bedacht sein, nämlich orientierende Begriffe und Hilfsbegriffe für die historische Untersuchung beizustellen. Ich will hoffen, daß diese Einschränkung nicht als eine Verminderung der Würde der Poetik erscheint: wird doch einer menschlichen Tätigkeit ihr Wert weder gegeben noch genommen, wenn man ihr den ihr eigentümlichen Zweck zuweist oder in Erinnerung bringt. Das Ueberschreiten der Grenzen, das Aufbauschen der eigenen Aufgabe bedeutet weder Erhöhung noch größere Würde, außer in der falschen Idee des Spezialisten, in ihrer Ueberhebung; und ich möchte annehmen, daß die bescheidenen Verfasser der Poetiken davon frei sind.

Desgleichen könnte es als eine Einschränkung erscheinen, aus dem Gesagten sei nicht zu folgern, daß die Poetik mit der *Methodologie* der Kritik und Geschichte der Dichtung zusammenfalle. Die wahre Methodologie dieser Seite der Geschichte ist die Philosophie des Geistes und im besonderen die Aesthetik, die die Kategorien, d. h. die leitenden Kriterien jener geschichtlichen Interpretation bearbeitet; was, um von anderem zu schweigen, durch die innerliche Beziehung bewiesen wird, in der die Fortschritte der Literaturkritik und -geschichte zu den Fortschritten der Kunstphilosophie und der Philosophie überhaupt stehen: die Geschichte der Dichtung ist mit gutem Recht fast wie eine Schöpfung der idealistischen Philosophie zwischen dem Ende des achtzehnten und dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts betrachtet worden. Werden aber die leitenden Kriterien von der Philosophie geliefert, so werden hingegen die der Mittel der Forschung, mithin auch

jene der Darlegung der vollendeten Forschung von den empirischen Begriffen bestritten, genauer gesagt, von den empirischen Begriffen über die Dichtung, mit denen der individuelle Gegenstand, der das besondere geschichtliche Problem darstellt, gleichsam umgrenzt und eingezäunt wird. Die Poetik ist demnach ein Handbuch dieser Begriffe oder, will man sie schon Methodenlehre heißen, eine empirische Methodenlehre. In den Vorreden zu ihren Darstellungen pflegt auch erörtert zu werden, ob der Poetik ein normatives Amt zukomme; allein ihre normative Wirkung kann nur mit der Erkenntnis zusammenfallen, die sie von den dichterischen Werken, der wahren Dichtung, die die Geschichte hervorgebracht hat, vermittelt. In jedem anderen Sinn genommen, wäre die geforderte Normativität entweder wortreiche Tautologie oder Willkür und Tendenzstreben: d. h. die Poetik würde sich — was ihr übrigens oftmals begegnet ist — in den Dienst eines besonderen Kunstideals stellen und sich unter anscheinender theoretischer Form auf die Schilderhebung einer bestimmten künstlerischen Persönlichkeit oder von mehr oder weniger trügerischen Ansprüchen einer besonderen Kunstschule beschränken.

Die empirischen Begriffe, die gleichsam den Körper der Poetik bilden müssen, sind nichts anderes, als was man vordem die »literarischen Gattungen« genannt hat. Auch deren Legitimität in der Philosophie der Kunst ist verneint worden, desgleichen ihr Wert als Kriterium des Urteils und der Geschichte der Dichtung; mit dieser Verneinung selbst ist ihnen aber das Amt zuerkannt, die mannigfaltigen Schöpfungen der Dichtung zu unterscheiden und zu klassifizieren, zu dem Zwecke, um die Untersuchung und Darlegung zu erleichtern. Man hat sich zuweilen gewundert, daß die Philosophen, die nachdrücklich die literarischen Gattungen leugnen, doch selbst, wenn sie als Kritiker auftreten, fortfahren, sie anzuwenden; es läge auch ein Widerspruch, und ein schwerer, darin, und er gäbe zum Zweifel an der Stichhaltigkeit dieser Leugnung Anlaß, wenn sie sie weiterhin als Kriterien des Urteils verwendeten, die einzelnen Werke darnach, daß in ihnen die Idee der Tragödie, des Romans oder der Ode verwirklicht wäre, billigten oder verwürfen. Allein, wenn die Kritiker, wie es ihre Pflicht ist, zu ergründen streben, ob ein Dichter tatsächlich Dichtung und von welcher Art geschaffen habe oder nicht, und wenn

sie daher den *Mai* ein »Lied« nennen oder die *Braut von Korinth* eine »Ballade«, so wird es niemandem in den Sinn kommen, sie darum zu tadeln, weil sie sich der Bezeichnungen des Wörterbuchs bedienen, die anzuzeigen geeignet sind, in welche Gruppen von Goethes Werken jene beiden Dichtungen im Besonderen einzuordnen sind.

Dieses Beispiel, das mir eben in die Feder geraten ist, veranlaßt mich zu der Bemerkung, daß die alten Distinktionen, zu denen die gerade erwähnten gehören, leider fast zu gar nichts anderem mehr taugen, als um gewisse Dichtwerke mit einem herkömmlichen Schlagwort zu bezeichnen, ja daß sie selbst ihr empirisches Amt schlecht erfüllen, das in ganz anderer Weise umfassend und bedeutsam sein müßte. Das führt mich auf die zweite der beiden vorhin aufgeworfenen Fragen: will sagen, wie die Poetik sich in unseren Tagen gestalten oder, mit anderen Worten, wie sie die Lehre von den literarischen Gattungen entwickeln müsse.

Jene alten Distinktionen der literarischen Gattungen haben sich im griechisch-römischen Altertum herausgebildet, wurden in den Traktaten der Spätrenaissance vermehrt und neu geordnet, und haben in den späteren Zeiten nur geringe Veränderung erfahren. Derart sind sie sämtlich auf dem Stamm einer veralteten und längst abgetanen Aesthetik erwachsen, die der Dichtung einen lehrhaften oder rednerischen Zweck unterschob, sie in Inhalt und Form schied, in Gedanken und Kleid oder Schmuck des Gedankens, die die äußeren Bedingungen und Umstände der Dichtung, unter denen die verschiedenen Werke erwachsen waren, zum Merkmal der Dichtung erhob, und so fort. Nun zeigt jedoch die moderne logische Theorie der empirischen Begriffe (wenigstens jene, die mir als wahrscheinlich erscheint, und die ich in meiner Logik dargelegt habe) im Gegensatz zu der früher gangbaren Theorie die Posteriorität der empirischen Begriffe den reinen oder philosophischen gegenüber, sowie die Abhängigkeit der ersten von der zweiten. Sagt man, daß die Empirie in fortschreitender Verfeinerung Philosophie wird und sich in die Philosophie auflöst, so spricht man tatsächlich nicht von der bloßen echten Empirie, sondern von empirischem oder positivistischem Philosophieren. Die echte Empirie löst sich nicht in die Philosophie auf, da sie im Gegenteil von ihr hervorgebracht wird (oder vielmehr an ihr das Maß findet), und je nach der mannigfachen Philosophie der verschiedenen

Zeiten, denen zu dienen sie berufen ist, wechselt. In den Zeiten aber, in denen die Geister von der idealistischen Aesthetik erleuchtet sind, von dem Gedanken der ästhetischen *synthesis a priori*, der Schöpfertätigkeit der Kunst, ihrer Spontaneität und Autonomie, in denen die Kritik sich nicht an feste Vorbilder der Schönheit hält, sondern die Individualität in den einzelnen Kunstwerken als ebenso viel leuchtenden Offenbarungen und Momenten der menschlichen Geistesgeschichte sucht, da müssen jene empirischen Begriffe, jene literarischen Gattungen verschiedenartiger, ferner Herkunft, zum größten Teile auf neue Voraussetzungen gegründet werden.

Es scheint jedoch, daß die Verfasser der heutigen Poetiken (und darunter die am meisten geschätzten) dessen noch nicht inne geworden sind; sie lassen noch immer den Rosenkranz der herkömmlichen Unterscheidungen, die längst ihren Sinn verloren haben, durch ihre Finger gleiten. Was aber noch schlimmer ist, sie fahren fort, von Sprache, Metrik, poetischem Stil zu handeln, nachdem die rhetorische Theorie des Schmucks und die mechanische des Kunstwerks als eines Aggregats von Inhalt und Form längst überwunden sind, und der Ausgangspunkt und Stoff ihrer Darstellung einzig das konkrete Dichtwerk sein müßte, das sein Kleid nicht durch Sprache, Rhythmus oder poetischen Stil erhält, sondern selbst dichterisch ist in allen seinen Teilen, die, vom Ganzen abstrahiert, ihren dichterischen Charakter einbüßen. Vielleicht hat so gut wie keine der traditionellen literarischen Gattungen jetzt noch irgendwelche Geltung, es sei denn in der historischen und konventionellen Terminologie. Sicher aber hat jene Einteilung, die alle Traktatschreiber unentwegt ihrer Darstellung weiter zugrunde legen, keine Geltung: die Dreiteilung der Dichtung in Lyrik, Epik und Dramatik. Ich will bei der philosophischen Nichtigkeit dieser Dreiteilung nicht weiter verweilen, die mit den Begriffen des I c h und der A n d e r e n wirtschaftet, von Titius, der Sempronius und Cajus gegenübersteht; so wird eine Dichtung angenommen, die Titius schafft, ohne sich um Sempronius und Cajus zu kümmern (Lyrik), eine zweite, in der er Sempronius und Cajus zu unterhalten unternimmt (Epik), endlich eine dritte, in der er wohl dasselbe tut, aber verborgen hinter den Kulissen und die Stimmen der Personen oder geradezu, gleich Zettel, Squenz und Schnock den Löwen, die Mauer, und den Mondschein nach-

ahmend (Drama): — dann wird man aber gewahr, daß Titius nicht nur für sich, sondern auch für die anderen Lyrik schreibt, ebenso Erzählung und Drama, bevor sie für die anderen bestimmt ist, für sich; daß sich ferner in jeder Lyrik Erzählung und Drama, in jedem Drama Lyrik und Erzählung finden usw. Nimmt man aber jene Dreiteilung wirklich nur in ihrem empirischen Wert und in ihrer geschichtlichen Entstehung, wie sie von den äußerlichen Bedingungen der Rezitationen, der Theateraufführungen, der von Musik begleiteten Gesänge und ähnlichen Umständen gegeben werden, — welche Geltung kann ihr dann noch zukommen, wenn die (mühsame und subtile, aber notwendige und fruchtbare) Arbeit der modernen Kritik gerade darin besteht, in den Dramen und in den Romanen, wie in jedem erzählenden Bühnenkunstwerk, oder welchen Namen es noch führen mag, gerade das L e i t m o t i v oder die L y r i k aufzuspüren, die es erzeugt und gestaltet hat? Der Glaube an eine epische oder dramatische Gattung kann nur dazu dienen, die Vorurteile und die Widerstände gegen Neuerungen in der Erzählungsform zu nähren, die Meinung fortdauern zu lassen, daß das Bühnenwerk (etwas, das Gustave Flaubert außer Rand und Band brachte) eine Logik für sich besäße, als Dichtung mittelmäßig oder nichtig, aber als Drama vollendet sein könne; sowie beispielsweise dazu, ein geniales Werk gleich Manzoni's *Adelchi* geringzuschätzen, weil es im dramatischen Aufbau fehlerhaft sei, und ein verkünsteltes Werk gleich dem *Prinzen von Homburg* zu überschätzen, weil es in dramatischer Hinsicht untadelhaft; weiters den Verlust der wahren, ruhigen und gutartigen Erzählungskunst vor Meisterwerken wie *Madame Bovary* oder einer Novelle Maupassants zu bejammern, weil sie gegen die Epik verstießen und unpersönliche, dramatische Formen verwendeten. Erweist sich nun jene glorreiche Dreiteilung als praktisch unnütz und wie alle unnützen Dinge gelegentlich als schädlich, so kann man abnehmen, welchen Nutzen andere noch oberflächlichere oder noch stärker geschichtlich bedingte Einteilungen bringen mögen, gleich der Ode, Ekloge oder dem bürgerlichen Trauerspiel.

Man wird hier vielleicht von mir erwarten, daß ich sage, welche Schemata literarischer Gattungen an Stelle der überkommenen zu setzen seien, und wird vielleicht ebenso erwarten, daß ich auch den von mir vorzuschlagenden Gattungen an den Leib rücken

wolle. Allein an Stelle dessen muß ich neuerlich meiner Verwunderung Ausdruck geben: daß nämlich die Poetikenschreiber nicht nur nicht bemerkt haben, daß die von ihnen angewendeten Einteilungen bereits tot sind, sondern daß sie sich der anderen nicht bewußt geworden sind, die längst an deren Stelle getreten, recht lebendig und in voller Wirksamkeit sind. Wo das? Nun, in der Kritik und Geschichte der Dichtung, die seit einem Jahrhundert wächst und sich entwickelt, in den Schriften der großen Kritiker, die je länger je mehr von der herkömmlichen Poetik abrücken, durch die sie keine Unterstützung, sondern nur Hemmung finden, und die längst eine Reihe von empirischen Begriffen aufgestellt haben und noch aufstellen, die echte und rechte literarische Gattungen sind, die modernen Gattungen, diejenigen, die in Wahrheit gesammelt, ausgearbeitet, geordnet und vermehrt werden müssen. Aus dem Umgang mit den tatsächlichen Dichtwerken, mit dem wirklichen literarischen Leben geboren, müßten sie aus der Kritik geschöpft werden, um gestärkt und festumrissen zu ihr zurückzukehren, um sich im Gebrauche zu verfeinern, und schließlich abgebraucht neue Begriffe vorzubereiten, die dann denselben Kreislauf durchmachen werden. Da aber die kritische und literaturgeschichtliche Forschung sich um zwei Punkte dreht oder vielmehr mit Hilfe einer Abstraktion in zwei Momente auseinanderlegen läßt — in deren einem untersucht wird, ob ein Werk D i c h t u n g, im zweiten, w e l c h e r A r t diese sei —, so gehören auch die Gattungen, die innerhalb der modernen Literaturkritik entwickelt worden sind, zwei Reihen an, deren erste die der W e r t u n g, deren zweite die der Q u a l i f i k a t i o n zu nennen wäre. Die erste gleicht einer Physiologie und Pathologie oder einer Phänomenologie des Häßlichen — und sie ist weit ernsthafter und wirkungsvoller als die *Aesthetik des Häßlichen,* die dereinst Rosenkranz verfaßt hat; die zweite einer Botanik oder einer anderen Naturwissenschaft, d. h. einer Psychologie der Typen des dichterischen Schaffens. Als Beispiele für das erste kann der Begriff der k l a s s i s c h e n Dichtung dienen, die von anderen als jene definiert worden ist, in der die Herrschaft der Form über den Stoff vollkommen ist, und die ich einmal als eine teilweise Verschmelzung des »Primitiven« und des »Kultivierten« zu beschreiben versucht habe, der Eingebung und der Schule (nämlich der Dichtung der großen Poeten aller Zeiten oder der großen Teile ihrer

Werke); dann, in verschiedener Art und in verschiedenem Grade von ihr, die die Dichtung im eigentlichsten Sinne (die reine und einfache Dichtung) ist, abweichend jene andere, die die romantische oder sentimentale (die aufgeregte, dem Gefühlsausbruch dienende, sinnliche, wollüstige Dichtung), ferner die impressionistische, die auf den Effekt hinarbeitende, die intellektualistische, so wie diese alle entstehen, wenn der Stoff überwiegt oder, genauer gesagt, wenn die praktischen Affekte sich nicht gänzlich dem künstlerischen Geist unterordnen, sondern ihm mehr oder weniger widerstreben und sich selbst zur Geltung bringen. Auf diesem anderen Extrem steht die kalte Dichtung, die wesentlich eine der Nachahmung ist, nämlich nicht sowohl einem ästhetischen Bedürfnis entsprungen als der einfachen Tatsache, daß es Dichtungen in der Welt gibt, und Leute, die sich mit dem Lorbeer des Poeten zu schmücken wünschen. Hier liegt das weite, der Virtuosität offene Feld. Eine andere Gattung der Dichtung (besser der Nicht-Dichtung) ist dann die lehrhafte, psychologische, soziologische, beobachtende, zu der ein großer Teil des modernen Theaters und Romans zählt; dann eine weitere, die rednerische, die Tendenzdichtung; endlich die unterhaltende, verkäufliche, kommerzielle Dichtung, von der in eleganten Kreisen wohlgelittenen Unterhaltsamkeit bis zum Krankhaften und Lasziven hinabreichend, stets aber mit dem Endzweck des Vergnügens. Dann gibt es eine Reihe von Begriffen, die sich auf die mannigfache Ausreifung oder den Vollkommenheitsgrad der Dichtung beziehen, als die rohe, die raffinierte oder manierierte, die unharmonische, die fragmentarische Dichtung. Ich möchte hinzufügen, daß hieher auch die Dichtung gehört, die nicht sowohl gepflegt, als mit einem Namen — der ein Spott ist — versehen zu haben, das Verdienst der heutigen Italiener ist: die futuristische. Diese futuristische, verslibristische, wortlibristische usw. Dichtung stellt im ästhetischen Gebiete dasselbe dar wie im politischen und sozialen der Utopismus. Die Welt der Dichtung ist ja wie jene des Staates und der Gesellschaft jeglichen Augenblick sowohl konservativ als revolutionär, und wenn auch von Zeit zu Zeit in ihr große Revolutionäre auftreten, so sind diese zugleich große Konservative, weil sie das Neue vom Historischen und Daseienden ausgehend schaffen; während der Fu-

turist, gleich dem Utopisten, die Geschichte zu überspringen prätendiert und, gleich wie dieser, eine neue Gesellschaft auf dem Papier gründet, eine neue Dichtung allein aus seiner Prätension schaffen will; ebenso wie der andere unfähig ist, die neue Regel zu finden, so findet er seinerseits nicht den neuen Rhythmus, der wirklich Rhythmus ist, statt gequälte Ausklügelung eines arhythmischen Rhythmus.

Nachdem ich diese reichhaltige und doch kurze Exemplifikation der literarischen Gattungen vom Standpunkt der Wertung aus gegeben habe, mag es mir gestattet sein, auf die vom Standpunkt der Qualifikation aus betrachtete zu verzichten: es läge nämlich allzusehr auf der Hand, wenn man die zahllosen von den Kritikern gebrauchten Unterscheidungen herzählen wollte, den unendlich mannigfachen Stoff, aus dem die Dichtung erwächst, angehend, d. h. der Typen der Seelenzustände, die sich in der Dichtung zur Reinheit des Ausdrucks und zur Universalität der Bedeutung erheben. Wie es, streng genommen, vom Gesichtspunkt des Grades aus nur Dichtung oder Nicht-Dichtung gibt, die lebendige Dichtung oder jene, die niemals lebendig gewesen ist, das Schöne oder das Häßliche, so gibt es auch vom Gesichtspunkt der Qualifikation lediglich die Dichtung ohne Beiwort, die Dichtung, die Definition ihrer selbst ist. Allein so wie es, empirisch gesprochen, bequem ist, »Grade« der Vollendung zu unterscheiden, so gilt dies auch für die Typen der Qualifikation, die dazu dienen, die Einsicht in das, was eine bestimmte Dichtung darstellt, zu fördern. Daher redet man von Dichtung, die tragisch, trostlos, verzweifelt, geruhig, heiter, lustig, heroisch, mutig, gutmütig, nachsichtig, leidenschaftlich, realistisch, phantastisch usw. sei, von kleiner oder idyllischer im etymologischen Sinne, von großartiger und feierlicher Dichtung.

Das ist mithin, obenhin angegeben, der eigenste Stoff der Poetik, bei deren Behandlung man sich vor zwei schlimmen Tendenzen in acht nehmen muß: vor der Pedanterie und der Abstraktheit. Man wird der Pedanterie nicht entgehen, wenn man sich einbildet, sämtliche empirischen Begriffe, die jemals, sowohl von den Graden der Vollendung wie von den Typen der Qualifikation ausgedacht wurden oder ausdenkbar sind, umschreiben und aufzählen zu können; denn in beiden Fällen wird man suchen,

den Ozean im Becher aufzufangen, oder man wird, dem Zauberlehrling gleich, den Schwall der Gewässer sich durch das ganze Haus ergießen sehen, ohne ihn jemals dienstbar machen zu können. Ebensowenig wird man der Pedanterie entgehen, wenn man, nicht zufrieden damit, die empirischen Begriffe, wie sie in der Kritik und Geschichte der Dichtung am meisten gebraucht und am meisten dringend sind, in übersichtlichster Weise zu ordnen, sich damit abmühen wollte, sie zu systemisieren und in strenger Form abzuleiten, völlig vergessend, daß sie eben empirisch und darum nicht mit logischer und dialektischer Strenge zu behandeln sind.

Der Abstraktheit wird man endlich nicht entgehen, wenn man nicht fortwährend durch passend gewählte Beispiele auf die Individualität der Dichtwerke zurückgreift. Ob diese Beispiele dem nationalen Schrifttum (deutsche, italienische, französische usw. Poetik) oder der Weltliteratur entnommen sind, das ist Sache der besonderen Zwecke, die der Darsteller verfolgt, wie seiner besonderen Fähigkeit und Vorbereitung. Mit Vergnügen habe ich neuerdings in der Poetik von Ermatinger (*Das dichterische Kunstwerk,* — es trägt den richtig gewählten Untertitel: *Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte,* Leipzig 1921) ein paar trefflich analysierte Beispiele lyrischer Dichtung gelesen, und ich meine, daß man auf diesem Wege fortfahren solle. Hier hat man in Ermatingers Buche das Gefühl, auf sicheren Boden zu treten, während bei der von ihm festgehaltenen Unterscheidung von Lyrik, Epik, Dramatik der Fuß versinkt. Welchen Vorteil eine in dieser Weise behandelte Poetik dem Studium der Dichtung und insbesondere der Schule bringen kann, brauche ich nicht zu sagen, weil es allzu einleuchtend erscheint. Vor allem gibt sie, zu wissenschaftlichen Zwecken, erwünschte Gelegenheit, mit der nötigen Fülle und Genauigkeit die Begriffe zu erörtern, die tatsächlich von der Kritik verwendet werden, und ihren Besitz, ihre Handhabung immer sicherer zu machen. Die Aesthetik im eigentlichen Sinn, ist sie gleich die Voraussetzung, die man niemals aus den Augen verlieren darf, weil damit die Idee der Dichtung und der Kunst überhaupt verloren ginge, ist nicht der geeignete Platz für dergleichen Forschungen und Erörterungen, deren Charakter und Amt ich umschrieben habe; ich habe ja damit darzulegen versucht, daß sie den wahren und eigentlichen Gegenstand der modernen Poetik ausmachen.

## 20.

# EIN ALTES WORT DER »HISTORISCHEN SCHULE«.

(1923)

Wie oft und wie gerne kehre ich zu den Erinnerungen an die »historische Schule« und die »reinen Historiker« zurück, unter denen ich meine Jugendjahre verbracht habe! Ich tue es mit Schwermut, denn ich gedenke dabei der Lehrer und Freunde, die nicht mehr in der Welt sind, und die ich doch zurücksehne, mit denen ich mich unterhalten, wie wir es einst getan haben, und mit denen ich Nachrichten über Forschungen und Funde auszutauschen wünschte. Ich kehre voll Dankbarkeit dorthin zurück, denn damals habe ich gar vieles gelernt, viele »Geheimnisse des Studiums«, die mir nützlich waren und noch sind. Ich kehre mit einem Lächeln dorthin zurück, gedenke ich meines naiven Glaubens von damals, meiner Empörungen und Ketzereien: mit einem Lächeln, das keins des Spottes ist, denn ich lächle nicht allein über jene Glaubenssätze, sondern über mich selbst, der ich mich gegen sie empörte, über den Eifer und die Art, wie ich es tat.

Heut morgen kam mir einer jener Glaubenssätze in den Sinn, eines der Worte, die die Weisesten der Schule aussprachen und wiederholten, wenn sie gezwungen waren, irgendwie zuzugeben, daß es bei Dante oder Ariost, bei Foscolo oder Leopardi doch ein Etwas gäbe, das über die Biographie, die Bibliographie, die Quellen und die Einflüsse hinausginge, etwas, das die Blätter rechtfertigte, die die nicht der historischen Schule angehörigen Kritiker über sie schrieben, die »ästhetischen Kritiker«, wie sie sie nannten; etwas, das eine gewisse Wärme der Bewunderung rechtfertigte, eine gewisse Emphase im Vortrag, eine gewisse Phantasie oder

Phantasterei in der Darstellung ihrer Werke. »Auf die Großen (so urteilten sie damals gewichtig) ist auch die ästhetische Methode anwendbar; auf die Kleinen jedoch allein die historische Methode.« Ich entgegnete mit Lebhaftigkeit: »Aber das ist ja eine logische Verrenkung! Was hat die geistige Methode, d. i. die richtige Form des Denkens, mit dem Großen und dem Kleinen zu schaffen? Ob groß oder klein, die Dichter müssen, eben weil sie Dichter sind, alle auf eine Art betrachtet werden, dichterisch, das heißt ästhetisch. Oder versteht Ihr vielleicht unter den Kleinen die Nicht-Dichter, die Lumpenkerle, die Dummköpfe? Es verlohnt sich doch nicht der Mühe, auf diese irgendeine Methode zu verwenden; die ästhetische Methode reicht aus, um ihnen einen jener Fußtritte zu versetzen, mit denen der Göttervater zuweilen die aus dem Olymp hinabstieß, die seinen Zorn erregt hatten.«

Ich hatte vollkommen recht, aber auch vollkommen unrecht, wie es stets bei radikalen Erwiderungen zu gehen pflegt, bei den von Grund auf oder einseitig radikalen, wie sie bei jugendlichen Geistern so beliebt sind. Betrachte ich jetzt jene Glaubenssätze und jene Aussprüche mit der gebührenden *pietas*, so werde ich auch des Vernünftigen in jenem Ausspruch inne oder vielmehr, ich dringe in sein Inneres und hole das Vernünftige hervor, das darin in roher Form enthalten ist, da seine Urheber nicht fähig waren, es logisch herauszuarbeiten und gegen meine nur allzu logischen Angriffe zu verteidigen. Das will sagen, daß der logische oder philosophische Weg, den ich eingeschlagen hatte, der richtige war, denn allein auf diesem konnte man auch den Forderungen Genüge leisten, die jene Männer empfanden, die sie aber mangels philosophischer Zucht nicht zu umschreiben, formulieren und abzuleiten imstande waren. Die erste vernünftige Sache, die ich darin finde, ist die Unterscheidung, die ich späterhin theoretisch des Breiteren durchgeführt habe: als die zwischen der Geschichte der D i c h t u n g und jener der K u l t u r, eine doppelte Form, die sie ahnten und verworren behaupteten, die ich aber nicht sah, eifrigst beflissen, einer der beiden Formen zu ihrem Recht zu verhelfen und ihr Deutlichkeit und Rundung zu geben. Ja, die großen Dichter, und nur sie, nur die schöpferischen Geister (Schöpfer eines Poems oder eines lyrischen Gedichtes, eines Romans oder einer Novelle; die stoffliche Ausdehnung zählt dabei nicht) gehen in die Geschichte der Dichtung ein, und wie jene gesagt

haben, müssen sie auch mit der ästhetischen Methode behandelt werden. Die Kleinen aber, will sagen die nicht schöpferischen Geister, die Wiederholenden, die Klitterer des schon Geschaffenen, die Nachahmer und ihresgleichen müssen mit der »historischen Methode« behandelt werden, d. h. sie gehen vielmehr in die Geschichte der Kultur, der Neigungen und Zielsetzungen der verschiedenen Zeiten und Völker ein. An dieser haben freilich auch die Großen, die schöpferischen Geister, ihren Teil, doch nur, wenn sie nicht mehr in ihrer Größe, ihrer Genialität, ihrem Schöpfertum, in dem *quid*, das den Dichter ausmacht, betrachtet werden, sondern nach ihrem abstrakten Stoff und darum als Zeugen kultureller und sozialer Bewegungen.

Doch ist das nicht das Einzige von Bedeutung, das ich jetzt aus jenem Ausspruch hervorzuholen vermag. Es ist noch etwas anderes darin, nämlich jene Gegenüberstellung von Geschichte und Aesthetik, obgleich sicher trügerisch in der gebrauchten Formel, wie denn der bewegende Gedanke unsicher war — in der Tat ist ja die ästhetische Betrachtung auch ihrerseits h i s t o r i s c h , gehört nämlich der Geschichte der Dichtung an —; sie ist aber nicht mehr trügerisch, wenn dieser Gedanke bestimmter und sicherer gestaltet und die Formel verbessert oder nach Gebühr verstanden wird. Wir geben der Bezeichnung »historische Methode« ausdrücklicherweise die Beziehung, die sie bloß unausgesprochener und instinktiverweise im Geist der Urheber jenes Wortes gehabt hatte: wir verstehen darunter die Geschichte in ihrem alltäglichen und herkömmlichen Sinn, die praktische, ethische, politische, des praktischen Empfindens, Wollens und Tuns. Dann wird es klar, daß die Dichtung (gleich der Philosophie) nicht mehr Gegenstand der Geschichte, d. h. jener Form der Geschichte sein kann. In der Tat haben sich die Geschichte der Dichtung und die Geschichte der Philosophie nur langsam und mühevoll von der praktischen, politischen Geschichte und der Moralgeschichte abgelöst und unterschieden: dieser Prozeß ist noch im Gange, denn unter anderem ist die Geschichte, die ich Geschichte der dichterischen Motive oder der idealen Persönlichkeit nenne, und die ich der Geschichte der Einrichtungen gegenüberstelle, als welche die praktische Geschichte ausmacht, noch nicht allgemeines Eigentum geworden. D i e s e Geschichte nun (die ihnen n i c h t als Geschichte erschien) haben die Urheber jenes Worts im Sinne gehabt, wenn sie die großen Dicht-

werke, wie die dichterischen Genien selbst dem Bereich derer zuwiesen, die die ästhetische Methode »handhabten« — denn eine derartige Stofflichkeit der Bilder eignete der Sprache jener Schule.

Auf diese Art — o Dialektik des Menschengeistes, wie bist du verwickelt, wundersam, erstaunlich! — könnte ich mich in gewissem Maße, täte es not, auf die Theoretiker der »historischen Schule«, auf ihre Autorität und ihr Zeugnis berufen, denjenigen gegenüber, die mich anklagen, ich beschränkte die Geschichte der Dichtung auf eine Folge von »Essais« oder zusammenhangsloser »Monographien«. Aber es tut nicht not: *Qui vult capere, capiat;* höchstens ist es nützlich, ab und zu auf die schon gegebene Darlegung zurückzukommen, um demjenigen, der guten Willens ist, *qui vult,* das *capere* zu erleichtern. Ebensowenig ist es nötig, daß ich mich gegen den Vorwurf zur Wehr setze, der mir freundlichst von Philosophastern und Artikelschreibern gemacht wird, die ihrerseits niemals auch nur die kleinste Arbeit der Forschung oder historischer Auslegung geleistet haben, daß in mir nämlich eine Art historischen Unvermögens stecke, das mich beim Essai, der Monographie, der Behandlung des Einzelnen stehen bleiben heiße und mich verhindere, sie zu synthetischer Geschichtsdarstellung zusammenzufassen und die allgemeine Bewegung des literarischen Geistes zu schildern. Ich rühme mich dieses Unvermögens, denn es gleicht vollkommen dem meines Schlundes, der ganz unvermögend ist, ein Stück Holz, einen Stein oder dergleichen Unverdauliches zu verschlingen. Darum weigern sich meine Hände aber nicht, einen Stein oder ein Stück Holz zu tragen oder zu bearbeiten: das heißt, mein Geist widerstrebt keineswegs oder fühlt sich über irgend einem Unvermögen erniedrigt, wenn er eine Bewegung der Kultur und Zivilisation, das soziale und moralische Ringen einer Epoche, eines Landes, eines Volkes erforschen, verstehen und schildern soll. Was haben sie mich nicht mit dem »Monadismus« belästigt, der meiner Auffassung der Literaturgeschichte anhaften soll! Oder mit dem niedlichen Bild, mit dem sie die von mir verfaßten Essais und Monographien symbolisierten, als von eben so viel für sich stehenden Galgen, an deren jedem ein einziger Autor (Ariost—Shakespeare—Corneille) aufgeknüpft sei: während sie, wie es scheint, als Oberscharfrichter und Ueberhenker alle an einem einzigen Strick aufhängen möchten. »*Dî capiti ipsius generique reservent*«, — wie der gute König Evander ausgerufen hat.

## 21.

# RÜCKKEHR ZU ALTEN GEDANKEN.

(1922)

Um der Wahrheit die Ehre zu geben: es ist nicht gerade leicht, den Gedanken festzuhalten, daß die Poesie sich mit der ersten oder elementaren Form des Erkennens identifiziert, und daß gerade in dieser Primitivität oder Elementarität die Poesie der Poesie — man verzeihe mir das Wortspiel — liege: ihre Macht, ihre Anziehungskraft, ihr Zauber.

Ich selber, der ich im Gegensatz zu der würdevollsten und gewichtigsten Tradition der Aesthetik die übliche Ordnung auf den Kopf gestellt und die Poesie vom Gipfel auf die Basis versetzt habe, empfinde sehr oft, ich will nicht sagen das Gewicht der Gründe, wohl aber das der Motive, die sehr stark nach entgegengesetzter Richtung treiben, und gebe mir über die Schwierigkeiten Rechenschaft, die dem Verständnis jener Lehre im Wege stehen.

Die erste und hauptsächlichste liegt in der herkömmlichen Art, das menschliche Leben vorzustellen und zu schematisieren; sie ist (und kann es nicht anders sein) von einem vollkommen praktischen Kriterium von größerer oder geringerer Wichtigkeit, Würde, Seltenheit beherrscht. So etwa: Wir erwachen am Morgen mit den Empfindungen des Erwachens, mit der Trägheit, die uns einlädt, im Bette zu bleiben; allein wir werden der Stunde gewahr, rütteln uns auf, entschließen uns, aufzustehen und die Kleider anzuziehen; dann nehmen uns die Angelegenheiten, die uns erwarten, in Anspruch; wir gehen unseren Geschäften nach oder erfüllen unsere Pflichten unter Reflexionen, Erwägungen, Willensanstrengungen und Tatentfaltungen; ja wir befassen uns sogar mit Justiz und Politik. Das ist das gewöhnliche Leben. Allein es

gibt Menschen, die außer diesem gewöhnlichen noch ein außergewöhnliches Leben führen, und die auch uns in diese ihre höhere Sphäre zu ziehen vermögen; es gibt Stunden, Tage, mehr oder weniger lange Zeiträume, in denen man, über die Zufälligkeiten erhoben, Poesie schafft, über die letzten Dinge nachsinnt, philosophisch denkt. Dieses Schaffen von Schönheitsformen, dieses Brüten über den höchsten Wahrheiten erscheint als der Höhenzug des Lebens, ja als der Höhenzug, der die Niederungen des Lebens beherrscht. Wer möchte, hingerissen von der Bewunderung für diese Höhen, zu denen er aufgestiegen ist oder aufzusteigen wünscht, das Wort des Kritikers und Theoretikers irgendwie entgegennehmen, der sich mit der Behauptung einstellt, Poesie und Philosophie kämen nicht zuletzt, sie seien nicht die Ruhe- oder Feiertage, die auf die Werktage folgen, sondern vielmehr Beginn und Teil jeglicher Arbeit, die der Mensch vollbringt, jedem Akt des Lebens eingeboren, Lebensfunktionen, die nicht über dem Leben stehen? Man wird dies höchstens als ein Paradoxon hingehen lassen, oder Anstoß daran nehmen, daß das Außergewöhnliche zum Gewöhnlichen, das Absonderliche zum Alltäglichen gemacht, das Heilige gleichsam entheiligt wird.

Der Widerstand gegen die neue Auffassung wird durch das Ansehen so vieler Philosophen vermehrt und verstärkt, die dadurch, daß sie das empirische Schematisieren emporsteigern und in ihre Dialektik einschließen, eine Welt und eine Ueberwelt unterscheiden, einen rein subjektiven Geist, wie einen andern, rein objektiven, über diese einen absoluten Geist setzen, und diesem wie der Ueberwelt die Dichtung und Philosophie zuweisen. Was ich hier aufgezählt habe, sind im besondern die Formeln, in denen sich die Hegelsche Philosophie ausdrückt, das heißt die Philosophie, die den Zyklus des klassischen spekulativen Idealismus abgeschlossen hat; deshalb habe ich sie auch vorzüglich angeführt, obwohl identische, ähnliche oder analoge Lehren sich in vielen Systemen, die Hegel vorausliegen, und in sehr vielen späteren vorfinden. So kommt zu der Abneigung des gemeinen Verstandes auch noch jene der Unterrichteten hinzu, denen es mitunter lieber ist (wie einer von ihnen bekannt hat) mit Hegel zu irren, als mit anderen, weniger riesenhaften Meistern der Wahrheit anzuhängen; der gemeine Verstand hat diesmal die Genugtuung, die Philosophen auf seiner Seite zu sehen, sie, die viel weniger häufig empfinden, daß der gemeine

Verstand ihre Aussprüche bewundert und beklatscht, da er sich mit der hohen Weltweisheit in Liebe und Eintracht zusammenfindet.

Was ist nun dem gemeinen Verstand, in solchem Fall, zu erwidern? Nur, daß das oben beschriebene Schematisieren berechtigt und von bestem Nutzen sei, daß es aber, gerade weil es ein Schematisieren und gerade weil es von praktischen Absichten geleitet ist, gänzlich ungeeignet erscheint, das geistige Leben verstehen zu lassen und tiefe Kriterien der Unterscheidung und des Urteils zu liefern. Die Formen des Geistes sind voneinander nicht geschieden, sie folgen sich nicht, eine von der andern getrennt, in der Zeit, sondern sie sind alle zusammen in jedem Augenblick da; der Mensch dichtet, spekuliert, will und tut das Nützliche und das Gute in jeglichem Moment; jene Formen sind nicht die empirischen Klassen, in denen vielfache Einzelfälle gruppiert werden, sondern die Kategorien, die den Urteilen zugrunde liegen, und aus denen dann die genannten Klassen durch Abstraktionen hervorgehen: die transzendentale Psychologie oder die Philosophie des Geistes nimmt eine andere Stellung ein als die empirische Psychologie. Es ist jedoch unausweichlich, setzt man den Begriff des geistigen Lebens, entwickelt man seine Kategorien, daß man in Widerspruch mit dem empirischen Schematisieren gerät, wenn man, es verkennend, diesem den ihm gar nicht zukommenden Charakter spekulativer Wissenschaft gibt oder zu geben versucht. Und was ist den Philosophen zu erwidern, die sich solches zu eigen gemacht haben? Daß sie dies getan haben, weil ihnen die Kraft gefehlt hat, im Lichte ihrer eigenen Grundsätze jene starr gewordenen Vorurteile der Kritik zu unterwerfen; viele von ihnen, selbst Hegel, der ein so kühner Revolutionär war, ließen allzuviel empirische Logik und Psychologie, allzuviel Rhetorik, Grammatik, literarische und artistische Institutionen unberührt bestehen, zufrieden, sie dadurch wiederzutaufen, daß sie sie mit ein paar Tropfen Philosophie und Dialektik besprengten, die nicht hinreichten, sie weder zu erneuen noch aufzulösen.

Der heimliche, doch fortwährende Einfluß dieser empirischen Weise, die Formen des Geistes und ihre Aufeinanderfolge darzustellen, bereitet anderseits die Tendenz vor (oder begünstigt sie doch), Poesie und Philosophie zu vermengen, und hindert auf diese Art das Bewußtwerden von einer vorphilosophischen Form der

Erkenntnis. Da ferner in dem früher genannten Schema Poesie und Philosophie gleichmäßig vom gemeinen Denken sublimiert und in der Vorstellung der Philosophen, auf die früher hingewiesen worden ist, beide als der Sphäre des absoluten Geistes angehörig auftreten, so wirkt jede Leugnung des philosophischen Charakters der Poesie wenig überzeugend, während die gegenteilige Behauptung leicht und gern hingenommen wird, da sie dem genialen Werk der Poeten unvergleichlich größere Würde zu verleihen scheint. Trotzdem ist die Berufung auf das Zeugnis des Bewußtseins hier nicht nötig, das uns lehrt, die Poesie umschreibe, abweichend von der Philosophie, nicht Begriffe, fälle nicht Urteile, historisiere nicht, das Reale vom Idealen scheidend; es genügt darauf zu achten, daß die Philosophie die Poesie erfaßt und zum Verständnis bringt und ihre Theorie, Kritik und Geschichte gibt, während hingegen die Poesie die Theorie, Kritik, Geschichte der Philosophie nicht gibt, nicht zu geben vermag, um daraus ohne weiteres auf den logischen Unterschied der zwei Formen zu schließen, auf das Vorhergehen oder die Naivität der Poesie im Hinblick auf die Philosophie, wo dann jene als die erste, diese als die zweite erscheint, jene als verhältnismäßig einfach, diese als kompliziert und umfassender. Es ist leere Mühe, die Poesie als eine besondere Art von Philosophie, so etwa als eine sinnreiche und bildmäßige Philosophie differenzieren zu wollen, weil jede Philosophie, insofern sie sich im Wort wie in den übrigen Ausdrucksmitteln verwirklicht, bildmäßig und sinnlich ist; daher könnte jener Unterschied nur als ein Mehr oder Weniger, mithin als empirisch, gefaßt werden und liefe, philosophisch betrachtet, nur wieder auf die schon erwähnte Vermengung von Poesie und Philosophie hinaus. Ebenso eitel ist es anderseits, die Poesie (nach Art einiger philosophischer Systeme) als nicht identisch mit der Philosophie, sondern ihr geradezu überlegen hinzustellen, als eine Fülle des Erkennens, zu der Vernunft und Philosophie niemals gelangten, als eine Schau und Besitznahme der wahren Realität, der höchsten Wahrheit; denn, wendet man das eben gebrauchte Argument abermals an, so hätte man hier den Fall einer vorgeblichen niederen Form, die die als übergeordnet angesehene begriffe und umfaßte (deren Logik und Theorie gäbe), während diese jene weder begriffe noch umfaßte; was offenkundig ein Absurdum ist.

Hat demnach der Widerstand gegen den Begriff der Poesie als

primitiver theoretischer Form so feste Wurzeln in der gewöhnlichen Auffassung und der Lehrüberlieferung, so hat doch auch jener Begriff seine Vorstufe und eine gewisse Tradition. Seit dem Altertum wurde die Poesie zuweilen als Muttersprache des Menschengeschlechts aufgefaßt; dieser Gedanke tauchte später wieder auf: ein Philosoph sagte, daß die Poesie in den »ersten Erfahrungen« bestünde, ein anderer, weitaus tieferer, daß die ersten Menschen von Natur aus erhabene Dichter gewesen seien, ihr erstes Erkennen ganz Sinnlichkeit und Phantasie, ihr Sprechen ein Singen, und daß sie erst in einem späteren Zeitraum mit reinem Sinn zu reflektieren und die vernunftgemäßen Universalien zu bilden begonnen hätten; mehr als ein Sprachphilosoph wurde dank seinen Sonderforschungen dazu geführt, das erste Hervorbrechen der Sprache im urtümlichen Menschen zu beschreiben, wie er noch den Natureindrücken und den gewaltsamen Erschütterungen preisgegeben war, die ihn fast erdrückten und zu vernichten drohten, wie aber dann das erste von ihm ausgesprochene Wort diesen Aufruhr bändigte, ihn vor seinen eigenen Geist stellte und in zitternder Bewunderung vor das Schauspiel bannte. In allen diesen Aussprüchen und Schilderungen liegt die große Wahrheit: daß im ewigen Drama des Geistes, in der Dialektik der geistigen Formen die Poesie ewig der Philosophie vorhergeht; aber diese Wahrheit stellt sich wie ein Mythos dar, denn mythische Personen sind die »ersten« Menschen, mythische Handlungen die »ersten Worte«, die sie aussprechen, wenn sie das »erste Mal« aus der trüben Sinnenhaftigkeit hervorgehen, in der sie versunken gewesen waren; freilich kann dieser Mythos, gleich allen Mythen, pädagogische und propädeutische Wirksamkeit behalten und der Mitteilung und Darstellung dienlich sein. In Wahrheit ist aber der schaffende Geist unerschaffen, wie seine schöpferischen Formen auch, und obwohl jede von ihnen, wie sie ihr eigenes Amt hat, auch ihre eigene unveränderliche logische Stellung besitzt, so ist doch keine von ihnen jemals die erste, keine die letzte, d. h. die letzte ist ein ums anderemal die erste, wie die erste die letzte, alle aber sind zugleich im selben Augenblick. Der erste Mensch des Mythos, der Affekte und Leidenschaften, aber noch nicht Phantasie und Gedanken, noch nicht Sprache besessen haben soll, hätte nicht einmal Affekte und Leidenschaften hegen können, hätte er nicht vorher Intuitionen, Gedanken und mit ihnen verbundene Worte gehabt,

ja hätte er im selben Moment nicht stets, im Umkreis und einheitlich, Intuitionen, Gedanken, Worte verwendet. Allein in dem, was wir empirisches Schematisieren genannt haben, kann eine Reihe aufgestellt werden, die von einem Minimum zu einem Maximum führt, von dem nicht einzusehen ist, wie es wieder zum Minimum herabsinken kann; in der Tat geschieht dies auch nicht, denn jene Reihe ist bloß zum Scheine dynamisch, in Wirklichkeit jedoch eine statische, nur dialektisch aufgeputzte Klassifikation. Gäbe es eine Welt und eine Ueberwelt, durch welche teuflische Versuchung, durch welchen Fall oder welche Verderbnis könnte der Geist jemals in die Welt zurückkehren?

Gewöhnlich wird angenommen, daß jeder Mensch, für so unpoetisch er auch gehalten werden mag, dennoch seine poetischen Augenblicke habe; wir müssen diese Behauptung dadurch erweitern und vertiefen, daß wir sagen, in jedem Augenblick des geistigen Lebens sei der poetische Moment gegeben, der Funke, der in Momenten und in den Geistern, die vorzüglich dichterisch genannt werden, zur Flamme wird. Allein solche Vermenschlichung der Poesie bringt nicht, wie manche geglaubt haben — gleichgültig, ob sie den falschverstandenen Satz billigen oder verwerfen — deren Erniedrigung oder Trivalisierung mit sich, die Verleihung des Bürgerrechts in der poetischen Welt an eine Unmenge von Werken, die früher als wertlos von ihr ausgeschlossen waren. Diejenigen, die ihn mißverständlich verwerfen, haben naiv ihrer Verwunderung Ausdruck gegeben, wie ich, der als Theoretiker der Aesthetik die Poesie als unablässige Schöpfung jedes Menschen in jeglichem Augenblick ansehe, dann als Kritiker darlegen könne, daß die wahre und reine Poesie etwas höchst Seltenes sei, ja daß sogar ganze Jahrhunderte, ganze Gesellschaften der Poesie bar seien. Diejenigen wieder, die ihn mißverständlich billigen, haben gemeint, daß die von mir verfochtene Theorie ganz gelegen komme, um ihren Impressionismus und Futurismus zu rechtfertigen, ihr Aechzen, Schreien und Lärmmachen, das wahnwitzige Aussprudeln von Klängen und Farben. Wohl ist in jedem Augenblick Poesie da, aber ich sagte: »Poesie«, d. h. ich habe sie im selben Moment von der »Nicht-Poesie« geschieden, die auch in jenem Augenblick vorhanden ist: Poesie, die expressive Intuition oder intuitiver Ausdruck ist, keineswegs aber blinder Ausdruck der Intuition, praktischer Ausdruck, der mit dem andern bloß den Namen

gemein hat, d. h. dieselbe Vokabel in zwei verschiedenen Bedeutungen oder in zwei verschiedenen Metaphern. Der Impressionismus und Futurismus, allgemein der zügellose Romantizismus, der ihr Vater ist, neigen gerade zum praktischen Ausdruck, der nicht jener ist, als welcher er den Gegenstand der ästhetischen Wissenschaft bildet. Tränen, krampfhafte Geberden, Schreie, Ausrufe sind n i c h t Ausdruck eines Schmerzes, sie sind selber, praktisch, jener Schmerz, der ein solcher nicht wäre, wären nicht Tränen, Krampfgeberden, Schreie und Ausrufe; die übelberatenen Poeten, die sich solchen Ausdrücken hingeben, mögen Mitleid erwecken oder Furcht erregen, aber sie befinden sich sicherlich außerhalb des ästhetischen Moments, weil sie weder die Intuition schaffen noch die Freude der Intuition geben. Da es anderseits eine hohe und sonderliche Sache ist, einen poetischen Keim zu befruchten, aus ihm den Mittelpunkt einer innern Welt zu machen und daraus ein Werk reiner Dichtung zu bilden, ungeachtet dessen, daß der Keime so viele sind, und so viele der Blitze der Poesie, die sich in jedem Augenblick entzünden und verlöschen, so ist es kein Wunder, daß dergleichen von der Natur oder Vorsehung nur wenigen Menschen und mit langen Ruhepausen zuteil wird. Ebenso ist die Geschichte sehr sparsam im Hervorbringen origineller Philosophen, von Entdeckern, Erfindern, Hirten der Völker, Helden, Heiligen; nichtsdestoweniger denkt der Mensch beständig, macht Entdeckungen und Erfindungen, tröstet sich selbst und andere, unterwirft sich Opfern und hat Regungen der Güte und Heiligkeit. Die beiden Behauptungen der ästhetischen Theorie und der Kritik der Poesie sind nicht, wie man glaubt, kontradiktorisch, sondern ergänzen sich, da sie zwei verschiedenen Behandlungsweisen angehören: die erste der des Keimes, die zweite der des Baumes in seiner Kraft und Blüte; oder um die Metaphern beiseite zu lassen, die erste der Wissenschaft der Prinzipien oder Philosophie, die die Kategorien zum Verständnis der geschichtlichen Wirklichkeit erschließt, die zweite der Historiographie, die in ihrer Berufsarbeit aus dem Lauf der Wirklichkeit jene Werte und Begebenheiten auswählt, die durch ihre Bedeutung verdienen, Hauptgegenstand der Forschung und Ueberlegung zu sein und *non curat de minimis*.

Der Ausdruck, der wahre Ausdruck, der nur zum Ueberfluß die Beiwörter »intuitiv« und »ästhetisch« annimmt, unterscheidet sich also vom Ausdruck im praktischen Sinne (= Nicht-Ausdruck)

durch seinen Erkenntnischarakter; da jedoch Erkennen stets dialektisch, Setzung und Einigung der Gegensätze ist, liegt die Poesie jenseits der Einseitigkeit der Vision, die die Praktik zu fordern scheint, wenn sie im Sturm der Leidenschaft ihrer Erregung Luft macht. Sucht aber diese praktische Einseitigkeit, statt sich damit zu begnügen, der Poesie als Stoff zu dienen, mit ihrem besonderen Charakter und ihrem besonderen Leben in das Gewebe der Dichtung einzudringen, so stößt diese sie zurück; gewährt sie ihr jedoch Zutritt, so gerät sie in Verwirrung, verliert ihre Jungfräulichkeit und Unschuld, jene jungfräuliche Unschuld, dank der sie selbst in ihrem Keim, selbst in ihrem Anfangsmotiv stets die Ganzheit des Seins, das Bittersüße des Lebens, Lächeln und Weinen zusammen erfaßt. Man hat das mannigfach zum Ausdruck gebracht, damit, daß man der Poesie den Charakter der Idealität, Heiterkeit, Harmonie, Totalität, Universalität, des Unendlichen zuschrieb, die Ausbrüche der Leidenschaft verdammte (die von wenig feinen Kennern so häufig für Poesie genommen werden), sie wirr, unharmonisch, stofflich, individuell beschränkt, endlich nannte und erinnerte, daß eine Dichtung, mag sie auch alle Leiden und Uebel des Universums zum Gegenstand haben, dennoch Freude und Frieden bringen müsse (»aus deinem Leid gewann ich Frieden« sagte Poerio zu Leopardi), als etwas, das ins Reich der Schönheit und Wahrheit gehört, während jene leidenschaftlichen Kundgebungen in die Qual des Genießens und Duldens führen, Aufregung und Unruhe mit sich bringen. Allein es heißt auf der Hut sein und sich von jenen zu Recht festgestellten Merkmalen, durch die Zweideutigkeit mancher Bezeichnungen (universal, ideal, Harmonie usw.) nicht verführen lassen, zu dem vorher verworfenen Begriff der Poesie als Philosophie zurückzukehren. Es geschieht häufig, daß man gewisse Werke der Dichtung, (da man in ihnen einen der eigenen Lebensauffassung entsprechenden Seelenzustand findet oder zu finden glaubt) zum Typus erhebt, um von ihnen aus über alle Dichtung zu urteilen, und zugleich jene besondere Lebensauffassung in die Definition der wahren Poesie aufnimmt. So tadelt der Christ die von der christlichen Idee abweichende Dichtung als falsch und unvollkommen, der Optimist jene, die ihm eine pessimistische These zu enthalten scheint, der Pessimist die ihn optimistisch anmutende usf., während doch letzten Endes alle, insofern sie nur echtes poetisches Empfinden in sich

haben, dennoch dem Zauber der getadelten Dichtung sich nicht entziehen können, sich ihr fast wie einer sündigen Lust hingeben, oder nachträglich versuchen, sie durch künstliche, lehrhafte und historische Konstruktionen zu erlösen. Dieser Verführung ist entgegenzuhalten, daß die Poesie wohl Wahrheit, allein Empfindung geschaut im Lichte der Wahrheit ist, daß sie darum die verschiedensten Seelenzustände zuläßt, insgesamt poetisch, nicht durch ihre psychologische oder praktische Beschaffenheit, auch nicht darum, weil sie einen besondern Stoff und keinen andern haben, sondern durch die Verwandlung, die sie im Lichte der Wahrheit erfahren haben. Das ist es, was die Aesthetik als die ästhetische Gleichgültigkeit des Stoffes in der Kunst zu formulieren pflegt.

Aus diesen Gründen erschöpft die Kritik und Geschichte der Poesie sich keineswegs in einer Psychologie der Poeten (wie dies der Fall sein müßte, wäre der poetische Ausdruck praktischer Ausdruck, d. h. selber Leidenschaft und praktisches Leben); ebensowenig vermag sie sich (wie bei der Annahme, daß Zweck der Poesie eine mehr oder weniger logische Auffassung des Lebens sei) in eine Geschichte der von Dichtern gesungenen Philosophien zu verwandeln, da diese, sofern sie eben Dichter sind, nicht von Philosophien im eigentlichen Sinne singen, keine vorlegen. Die literarische Kritik und Geschichte schildert wohl die Physiognomien der Dichtungen und der Dichter, d. h. ihrer Stoffe, d. i. Seelenzustände, ihre Psychologie, und stellt deren geschichtliches Werden dar: insofern sie dies tut, ist sie Sittengeschichte, reines Antezedens der Dichtungsgeschichte; doch ihr eigentliches Amt besteht in der Erforschung, ob und wie weit jene Stoffe sich in Poesie verwandelt haben; nur darin stellt sie sich als Kritik und Geschichte im eigentlich ästhetischen Sinne dar. Daß nun dabei ihr Vorgehen vorwiegend negativ oder elimimativ sei; daß ihre Rüstkammer voll von Begriffen und Worten stecke, mit denen die Mängel, die Ausartungen, die toten Punkte, die Strandgüter der Poesie bezeichnet werden, dagegen an Begriffen und Worten, die Billigung und Lob bedeuten, arm sei: alles das ist sehr oft bemerkt, aber nicht im gleichen Maße verstanden worden, zum Zeichen, daß man aus dieser Bemerkung eine Klage, eine Anschuldigung und eine Kritik der Kritik gemacht hat. Dafür hat sie aber ein Kritiker, der zugleich ein großer Dichter war, Edgar Poe, sehr wohl verstanden; er sah in jener Klage die Unkenntnis des wahren

Amtes der Kritik, wie die Unkenntnis der Natur der Dichtung, deren Werte, wären sie im besonderen aufzuzeigen und aufzuzählen, keine Werte mehr wären. Die Wahrheit ist aber, daß wo Poesie Poesie ist, keine andere Qualifikation als diese höchst allgemeine mehr statthaben kann; der Begriffe und Worte von positiver Bedeutung sind nicht nur wenige, sondern diese wenigen selber erweisen sich, geht man ihnen auf den Grund, entweder als synonym oder als metaphorisch. Synonym, wenn sie mit verschiedener Klangfarbe wiederholen, daß das Schöne schön ist; metaphorisch, wenn sie jene Qualifikationen, die vielmehr auf den Inhalt gehen, auf die Form der Poesie übertragen — daher das Reden von strengen, feierlichen, erhabenen, anmutigen, reizenden Formen u. dergl. In jedem andern Falle sind die Qualifikationen nach besonderen Formmerkmalen dieser oder jener Dichtung, dieses oder jenes Dichters schlechthin willkürlich, da sie dieses allen gemeinsame Verfahren als einem bestimmten Dichter oder einer bestimmten Dichtung eigen ausgeben, Verfahren, die in der Natur der Poesie innerlichst begründet sind. Poetische Prozesse sind außerhalb des alleinigen Prozesses ebensowenig denkbar als philosophische Prozesse außerhalb des einzigen, dem des Gedankens, der denkt. In allen Dichtwerken, so überaus verschieden untereinander dank den Seelenzuständen, denen sie entspringen, und jegliches mit seiner eigenen nicht zu verwechselnden Physiognomie, erklingt und überwiegt (ich glaube es schon gesagt zu haben) unter den Stimmen der einzelnen Affekte, alle mäßigend und zur Harmonie einend, ein und dasselbe »göttliche Ritornell«: die Silberstimme der Poesie.

Ich habe bis jetzt nur von »Poesie« gesprochen, weil ich unter diesem Namen jede Art von Kunst begreife (denn alle Künste sind Poesie, wie alle Musik, Malerei, Bildnerkunst und Baukunst sind, und sich immer als solche erweisen, betrachtet man sie von innen her); mit Bewußtsein habe ich das Wort »Kunst« vermieden. Jetzt indessen, wo ich es ausspreche, scheint es mir nützlich, eine terminologische Frage, die es angeht, aufzuwerfen; sie ist übrigens mehr als bloß terminologisch. Sind »Poesie« und »Kunst« identische Ausdrücke? Geht man im Geiste die Geschichte der ästhetischen Forschungen, Kontroversen und Lehren durch, so findet man den Anlaß und den Grund dafür, weshalb die beiden Bezeichnungen (namentlich unter dem Einfluß der deutschen Lehrsprache) identi-

fiziert worden sind. Es handelte sich dabei um die Ueberwindung dessen, was in der Auffassung des ästhetischen Hervorbringens von Abstraktem und Mechanischem noch übrig geblieben war und was ganz besonders in den sogenannten »Künsten der Zeichnung«, der Malerei, Plastik, Architektur alle Formen der ästhetischen Produktion allgemein getrübt hat, dank dem Einfluß der mehr oder weniger praktischen Poetiken und Rhetoriken, der Traktate über Malerei, Skulptur usw.; zu solcher Vergeistigung gelangte man dadurch, daß man das Wort »K u n s t« auf den Schild erhob, um mit ihm das Schaffen der Phantasie selbst zu bezeichnen, zum Unterschied von dem der banausischen und mechanischen Künste, der technischen »F e r t i g k e i t«. Von da an (ungefähr seit der romantischen Periode, wie wir zu besserem Verständnis sagen wollen) haben wir alle, oder doch nahezu alle die Ausdrücke »Poesie« und »Kunst«, »Poet« und »Künstler« ohne Unterschied nebeneinander gebraucht; freilich nicht ohne daß man ab und zu das Bedürfnis gefühlt hätte, hervorzuheben, die »Poesie« oder die »Musik« sei die Grundlage jeglicher »Kunst«, womit doch wieder eine gewisse Scheidung eingeführt wurde. Das Bedürfnis, die beiden Ausdrücke im Gebrauch von neuem zu scheiden, drängte sich namentlich den Kritikern der Poesie spontan auf, die, vor Autoren phantasiereicher und beredter Werke gestellt, sowie vor solche von einfachen und innerlichen Werken, sich bewogen fanden, diese »Poeten«, jene aber »Artisten« zu nennen; eine analoge Scheidung bahnt sich bei den Kritikern der Malerei an, die (wenn auch häufig in allzu sensualistischer und dekadentenmäßiger Art) die Maler, die eigentlichen Maler von jenen zu sondern trachten, die, wie sie sagen, »Literaten« sind, d. h. nicht »Poeten« (Malerpoeten), sondern »Artisten«. Diese Nötigung, die Poesie von der »Beredsamkeit«, die »Malerei« von der »gemalten Literatur« usw. zu trennen, ist ja ebenso berechtigt und wichtig wie jene andere, die einstens dazu führte, »Kunst« und »Poesie« zu identifizieren; ja sie scheint heute dringender als diese andere.

Alles, was auf diese Weise von der Poesie zu scheiden gesucht wird, kann im ganzen genommen mit Vorteil als »Beredsamkeit« oder besser »Redekunst« bezeichnet werden; analysiert man deren Verfahren, so wird man gewahr, wie sehr begründet die geforderte Trennung ist. Die Redekunst ist nicht der Ausdruck im praktischen Sinn, von dem schon oben die Rede war, der tatsächlich mit der

Leidenschaft und dem praktischen Akt vollkommen zusammenfällt, und von ihm nur durch Abstraktion und mit naturalistischer Methode unterschieden werden kann, als dessen Aeußerliches, als seine Offenbarung oder sein Anzeichen; sie ist vielmehr eine besondere Gruppe oder Klasse praktischer Akte, im eigentlichen Sinn von solchen, mit denen versucht wird, durch das Wort oder irgendeine andere Art von Zeichen, den Andern zu einer bestimmten Handlung oder Gemütsverfassung zu veranlassen. Das Eine ist so wenig das Andere, daß die Leidenschaftlichkeit nicht selten zur Redekunst ihre Zuflucht nimmt: in solchem Fall pflegt man von der »Rhetorik der Leidenschaft« zu sprechen. Da die Redekunst vom Willen beherrscht und geführt wird, unterscheidet sie sich in jedem wesentlichen Punkte von der Poesie, und steht zu ihr im Gegensatz, da diese, um mit Dantes »*Neuem Leben*« zu reden, sich vernehmen läßt, »als wär' sie durch sich selbst bewegt«. Und während die Dichtung eine Katharsis des Praktischen ist und den Geist bloß in universaler Weise determiniert, ihn ohne jede besondere Determinierung läßt, d. h., um weniger schulmäßige Worte zu gebrauchen, in einer rein menschlichen Stimmung — Leopardi hat das damit ausgedrückt, daß die Wirkung jeder wahren Poesie darin liege, wenigstens für die Dauer einer halben Stunde jede schlechte Handlung unmöglich zu machen! — feiert die Redekunst vielmehr ihren Triumph, wenn sie den Hörer in einer besonderen Richtung entflammt und angetrieben, ihn bestimmt hat, zu vergeben, Rache zu nehmen, zu den Waffen zu greifen, Frieden zu schließen, in Zorn zu entbrennen, im Lachen Erleichterung zu finden usf. Während ferner die Poesie ein Zwiegespräch zwischen Mensch und Gott ist, oder, wenn man lieber will, zwischen Mensch und All, ist die Redekunst ein Gespräch mit bestimmten, von bestimmten Interessen getriebenen Menschen, unter bestimmten geschichtlichen Verhältnissen, und kann nicht anders zur Entwicklung gelangen als durch die Kenntnis der psychischen Formationen, auf Grund deren sie wirken soll. Ihre Verwendung und ihre Bedeutung im Leben ist außerordentlich groß, viel ausgebreiteter als sie jemandem erscheinen könnte, der, ist von Redekunst die Rede, bloß an die Orte denkt, an denen sie zuerst zu Ansehen gelangt ist, an Versammlungen und Gerichtshöfe, oder nur an das physische Mittel, dessen sie sich für gewöhnlich bedient, den artikulierten Klang oder das Wort. Die Redekunst tritt allenthalben im mensch-

lichen Zusammenleben in Erscheinung, sie greift nicht nur zum Wort und der Prosa, sondern auch zu Versen, Farbe, musikalischen Tönen wie zu jeglichem sonstigen Zeichen, und sie schafft auch für ihren Teil ausgezeichnete Werke, Meisterstücke des menschlichen Genies. Da die Werke der Redekunst mit solchen der Poesie vermischt erscheinen, sind sie leicht mit diesen zu verwechseln, sobald man sie von außen her betrachtet, zumal in beiden Rhythmen und Verse, Farben und Linien auftreten; leicht zu verwechseln, weil sie die Poesie zu ihrem Werkzeug machen, somit häufig poetische Teile enthalten. Daher haben jene Werke nicht nur in die herkömmlichen poetischen Klassifikationen Eingang gefunden, sondern auch in die Geschichte der Literatur und Dichtung; sie haben sogar die Theorie der Poesie als eines *opus oratorium*, auf Zwecke des Nützlichen und Guten gerichtet, lange Zeit hindurch eingegeben und befestigt. Doch wie die Trennungslinie zwischen den beiden Reihen geistiger Produktion in der Theorie sich schärfstens abzeichnet, so läßt sich auch der gute, mit feinem poetischen Geschmack begabte Kenner niemals täuschen und unterscheidet die wirklichen Dichter von den scheinbaren, die poetischen Einstellungen von den oratorischen. Man hat gesagt, der Dichter müsse außer Dichter auch »Artist« sein und (freilich ohne dort zu verweilen) durch die Schulen der Redekunst und Rhetorik gegangen sein; sonst bleibe er ein unvollkommener Dichter. In Wahrheit ist aber der Dichter stets unvollkommen, wenn die dichterische Kraft in ihm mangelhaft oder unzureichend ist, wenn ihm die Zucht der Dichtung fehlt, mag er auch artistische Virtuosität erworben haben. Nur aus zufälligen Gründen oder zum Zwecke der Uebung (die dann zugleich Befreiung ist) wird mitunter das Vertrautsein mit oratorischer oder rhetorischer Virtuosität gewünscht.

Diese Ueberlegungen scheinen zu dem Schlusse zu führen, daß man dem Redner, spricht man ihm die Qualität des Poeten ab, dafür jene des »Artisten«, also des Virtuosen im Ausdruck zuerkennen müsse; und daß die Worte: »Kunst« und »Artist« als reiner Kunst und reinen Artistentums ausschließlich auf die Redekunst und den Redner bezogen werden müßten. Allein hier gestaltet sich die Frage, die im Hinblick auf die zu klärenden Begriffe, wie wir schon gesagt haben, mehr als bloß terminologisch war, wirklich zu einer terminologischen; ist sie aber einmal in dieser Weise umschrieben, so habe ich sie nicht mehr weiter zu behandeln und

möchte nicht einmal raten, daß zur Vermeidung von Zweideutigkeit über den einheitlichen Sinn dieser Wörter ein Abkommen getroffen werde, das ihre gegenwärtige Vermengung beseitigen würde. Denn da alle Worte vielfachen Sinn haben — die Wörterbücher bezeugen es —, alle jedoch zu Zweideutigkeiten Anlaß geben, so wäre es unbescheiden zu verlangen, daß gerade die von der ästhetischen Wissenschaft gebrauchten Bezeichnungen von diesem allgemeinen Schicksal ausgenommen sein sollten. Anderseits verschwinden die Zweideutigkeiten, die aus der Unkenntnis der Geschichte der Probleme entspringen, jener Geschichte, die Zug um Zug den Worten neue Bedeutungen verliehen und für sie neue Worte gefunden hat, mit der Kenntnis dieser Geschichte, die die anscheinenden Verwirrungen und Widersprüche aufhellt und das Wörterbuch wiederbelebt, konkretisiert und dialektisiert. Kehrt man nun zu dieser Geschichte zurück, bezieht man sich auf sie, so kann jeder, je nach Gelegenheit, das Wort »Kunst« bald im ästhetischen Sinne, als Synonym für Poesie oder Poetizität gebrauchen, bald im Sinne reiner Kunstfertigkeit ohne Poesie, von Antipoesie und Redekunst; in der Tat hat man sich auch immer so verhalten, und tut es noch. Worauf es ankommt, ist nicht die Beständigkeit der Worte, sondern die Bestimmtheit der Begriffe: das will besagen, daß die fundamentalen Distinktionen, die unsere Urteile beherrschen, nicht außer acht zu lassen sind.

# II.

# ZUR THEORIE UND KRITIK DER KUNSTGESCHICHTE

I.

# DIE REFORM DER KUNST- UND LITERATURGESCHICHTE.

(1917)

Die Literatur- und Kunstgeschichte (es wäre besser, erlaubte es nur der Sprachgebrauch, sie mit einem einzigen zusammenfassenden Namen zu bezeichnen: Geschichte der »Kunst« oder Geschichte der »Poesie«) ist in der Entwicklung ihrer Kritik nunmehr zu einem Punkte gelangt, an dem sie aus sich selbst heraus eine umfassende Reform vollziehen muß, um erneuert und aufgefrischt durch diese hindurch zu einem gelenkigern und sicherern Dasein zu gelangen. Eine Reform, die, gleich jeder ernsthaft zu nehmenden Reform, nichts Improvisiertes und Gewaltsames an sich tragen, sondern in einem vertieften Bewußtsein bestehen soll, daß diese Geschichte von sich selber, d. h. von ihrer wahren Natur gewinnen muß, wie in einer größeren Entschlossenheit, sich jener Arten der Stoffbehandlung zu entschlagen, die ihr innerlichst widerstreben und nur aus Verwechslungen und Vorurteilen herkommen.

Ich habe schon seit manchem Jahre beständig auf dieses Ziel hingearbeitet, indem ich die Widersprüche der üblichen Methoden nachwies, und das meiner Ansicht nach zu Befolgende theoretisch ebenso begründete, als ich es praktisch durch Beispiele zu belegen versuchte. Von der grundlegenden Bedeutung überzeugt, die das Problem für unsere Studien hat, kehre ich nun abermals zu ihm zurück, in der Hoffnung, es in seinen wesentlichen und eigentümlichen Zügen kurz darlegen und gleichzeitig einige bisher vernachlässigte Schäden desselben beleuchten zu können.

Eine Reform setzt — zum Unterschiede von einer Verbesserung, die sich stets auf Fehler besonderer Art bezieht — in ihrer Gesamt-

heit und in ihrem bestimmenden Prinzip eine ihr vorhergehende Form voraus, im eigentlichen Sinn die noch lebende, da es klarerweise nichts nützen würde, schon Reformiertes nochmals zu reformieren und das überwinden zu wollen, was schon überwunden ist und eben gerade dem Platz gemacht hat, was nun seinerseits Gegenstand der Kritik wird. Die Form, der Typus oder das Ideal der Literatur- und Kunstgeschichte, gegen die ich mich wende, ist mithin weder die gelehrte oder biographische, noch die rhetorische und akademische (die nur mehr Unkundige als in der Welt der Wissenschaft lebendig sich vorstellen können), sondern die tatsächlich lebendige, die soziologische oder in anderer Weise bezeichnet: die außerästhetische Geschichtsschreibung der Literatur und Kunst.

Obwohl diese soziologische Geschichte, wie fast alle andern idealistischen und romantischen Lehren, in den genialen Skizzen von Vicos *Neuer Wissenschaft* vorausgenommen ist, und obgleich Hindeutungen auf sie sich selbst bei ein paar antiken Historikern (Velleius Paterculus oder dem Verfasser der Schrift *De oratoribus* usw.) finden, so hat sie sich als doktrinäre Schule doch erst zwischen dem Ende des achtzehnten und dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts herausgebildet; damals sind fast alle die Schemata, die heute noch Geltung haben, erfunden oder ausgearbeitet worden. Damals wurde die künstlerische Entwicklung zum erstenmal in den zwei großen Epochen der hellenischen und der christlichen Kunst, der klassischen und der romantischen organisiert, wohl auch in dreien, der orientalischen, klassischen und romantischen, oder in wiederkehrenden Kreisläufen ursprünglicher und reflektierender Dichtung, barbarischer und gebildeter, naiver und sentimentaler, volkstümlicher und literarischer, oder endlich in Epochen und Zyklen, untereinander nach jenem besondern Plan verbunden, den man »Entwicklung in der Spirale« nannte. Diese Epochen und Zyklen wurden zuweilen als untereinander gleichwertig betrachtet, häufiger jedoch als Grade der Vervollkommnung oder des Fortschritts, ja selbst als Grade absteigender Ordnung, des Rückschritts; auf diese Art entfaltete sich die Kunst ein um das andere Mal als eine Folge positiver, in sich vollendeter Formen, oder von solchen, bei denen die folgende die vorausgehende bereichert und vollendet, endlich von Formen, die sich immer mehr von der ursprünglichen Fülle entfernen. Folgerichtig erhob sich

beim Abschluß der Ueberschau dieser verschiedenen Reihen die Frage nach der Zukunft der Kunst, d. h. je nach den einzelnen Fällen, der programmatische Entwurf der neuen Kunst, die man als die notwendige Folge der vorausliegenden Entwicklung ansah; oder der vollkommenen Kunst, in der die vorausgehende sich sammeln und erhöhen mußte; wohl auch der geistigen, philosophischen, religiösen oder praktischen Form, in die sich die Kunst selbst im allgemeinen auflösen mußte, aus der bürgerlichen Welt verschwindend. Gleichzeitig wurden dank der neuen Wertung der Nationen, außer der allgemeinen Literatur- und Kunstgeschichte der Menschheit, auch die nationalen Literatur- und Kunstgeschichten herausgebildet, nicht mehr in der ersteren als deren Stadien oder Sonderepochen enthalten, mit Geburt, Leben und Tod ohne Auferstehung, sondern in gewissem Maße unabhängig von ihr, darum auch jede in ihrem eigenwüchsigen Grundwesen verharrend, mochte sie auch, im Laufe der Jahrhunderte, Phasen von Größe, Abstieg oder Wiedergeburt durchschreiten. Ich will nicht — denn es ist keineswegs meine Absicht, hier eine Geschichte der modernen Literatur- und Kunstkritik zu geben — die Werke aufzählen oder beschreiben, in denen diese Schemata in mannigfacher Weise zum Ausdruck kamen; für den, der nach einer Gedächtnishilfe verlangt, genügt es, was Deutschland angeht, an Schillers Abhandlung über *Klassische und sentimentale Dichtung* (die in unzähligen Geschichtswerken und Systemen weiterlebte und ihre expansive Kraft noch heute nicht ganz verloren hat) zu erinnern, dann an Friedrich Schlegels *Geschichte der antiken und modernen Literatur* und den geschichtlichen Teil von Hegels *Aesthetik;* für Frankreich an Chateaubriands *Genie du christianisme* und die Bücher der Staël. Für Italien an die poetische und homerische Weisheit Vicos mit ihrem mittelalterlichen Danteschen *ricorso* und an die *Geschichte der italienischen Literatur* von De Sanctis; was endlich die Spekulationen über die ferneren Phasen der ästhetischen Entwicklung betrifft, zu denen man geführt wurde, so sei auf die Hegelsche Theorie des Verschwindens der Kunst aus der modernen Welt, auf die Anschauungen unseres Mazzini über das Drama der Zukunft oder Richard Wagners über die Zukunftsmusik verwiesen. Ebensowenig gedenke ich bei dem Weiterleben dieser Schemata und Spekulationen in der positivistischen Periode und ihrer Fortdauer in unseren Tagen zu verweilen, sei es, weil diese Darlegungen

von mir bei anderer Gelegenheit [1]) gemacht worden sind, sei es deshalb, weil die Sache ohnehin klar zutage liegt.

Es gibt eine leider sehr verbreitete Manier, die Gedankensysteme zu behandeln, die wissenschaftlichen Methoden und Ideale, gegen die man ankämpft, nämlich sie als Täuschung, Abirrung oder Verkehrtheit des Menschengeistes zu betrachten, hervorgegangen aus äußern Ursachen, einem widrigen Ereignis, aus der üblen Autorität eines sophistischen Denkers oder dem unheilvollen Vorherrschen irgend eines Volkes mit verdrehtem Gehirn. Diese Art kann nicht die unsere sein, denn wir halten an dem fundamentalen Leitsatz fest: das Verdienst einer wissenschaftlichen Form werde an dem bemessen, auf das sie folgt, nicht an dem, was ihr nachfolgt. Betrachtet man die historiographische Form, deren Kritik wir unternehmen, in diesem Lichte, so ergibt sich nicht nur ihr tatsächlicher und dauernder Wert und Inhalt, sondern dieser Wert erscheint so groß, dieser Inhalt so bedeutend, daß man sich versucht fühlt — mit jenem Maße von Ueberschwang, das von jeglicher Verherrlichung untrennbar ist — das Zeitalter, in dem sie entstand, als jenes zu feiern, in dem geradezu die Kunst- und Literaturgeschichte geschaffen wurde, der wir Spätergekommene wohl Mehrer, Weiter- und Umbildner, aber nicht mehr Schöpfer oder Gründer zu sein vermögen. Schöpfer waren Vico und Herder, Winckelmann und Schiller, Chateaubriand und die Frau von Staël, Schlegel und Hegel, wie die anderen Philosophen und Geschichtsschreiber dieser Zeit, d. h. der protoromantischen und romantischen Periode.

In der Tat haben dank diesen Geistern die Werke der Dichtung und Kunst, man kann sagen zum erstenmal, aufgehört, reiner Gegenstand gelehrter und antiquarischer Sammlung zu sein: man begann sie als lebendige geistige Werte zu empfinden und aufzufassen, jedes dazu in Verbindung mit der Zeit und der Gesellschaft, in der es entstand. Die Kritik legte ihr verstaubtes, pedantisches Kleid ab, ihr kühles und mürrisches Gehaben, nahm mitfühlenden Anteil an den Werken, von denen sie handelte, faßte ihre wesentliche Schönheit auf, freute sich ihrer und sah über ihre teilweisen und sekundären Fehler hinweg: etwas, das der Staël so sehr gefiel, als sie in Wien die Vorlesungen Wilhelm Schlegels hörte: *un critique* (so schrieb sie später) *éloquent comme un orateur, et qui*

1) *Theorie und Geschichte der Historiographie*, II. Teil, Kap. VII.

*loin de s'acharner aux defauts, éternel aliment de la médiocrité jalouse, cherchait seulement à faire revivre le génie créateur.* Mit anderen Worten, die Kritik wurde damals aus einer gelehrten und dogmatischen zu einer historischen, d. h. zur Geschichte der Poesie und Kunst, bejahend wie alle Geschichte und nicht verneinend, in der Weise individueller Willkür; das war eine so große Errungenschaft und bleibt für uns ein so sicheres und fruchtbringendes Erbe, daß es uns wenigstens verpflichtet, diesen Kritikern gegenüber an der Maxime, die sie eingeführt haben, festzuhalten, und vielmehr das, was sie verwirklichten, nicht das, was sie überhaupt nicht versuchten oder was ihnen nicht gelang zu verwirklichen, für ihr Verdienst, nicht für ihren Mangel zu erklären.

Es wäre leicht nachzuweisen, daß dieser Mangel der nämliche war wie in der ganzen Philosophie und Geschichtsschreibung jener Zeit, die wohl zweckbestimmt, aber noch in einer etwas äußerlichen und transzendenten Zweckbestimmung befangen war. Diese Auffassung bedingte (wie sie ihrerseits von ihr bedingt war) die zeitgenössische Aesthetik, die in die Vermengung der Kunst mit den intellektiven und praktischen Formen des Geistes zurückfiel, von denen sie sie doch in anderen Fällen zu scheiden bemüht war. Aber auch diese von mir anderwärts gegebene Darlegung können wir uns hier ersparen, da es genügt, diesen Mangel in der am schärfsten umschriebenen Art vor Augen zu führen, in seiner Logik und in den Widersprüchen seiner Logik.

Um Kunstwerke in die Schemata der Entwicklung, ähnlich den früher beschriebenen, einzuordnen, muß man sie tatsächlich untereinander vergleichen und gewisse allgemeine Merkmale aus ihnen abziehen. Auf diese Art erhält man beispielsweise den Gedanken jener harmonischen und in sich befriedigten Stimmung, die man naiv nennt, und die einer gewissen Gruppe von Poeten gemeinsam ist, wie jener anderen, von Schmerz und Heimweh erfüllten, die man als sentimental bezeichnet und die einer anderen Gruppe gemeinsam ist; oder aber jenes Kampfes »*terrible, de la chair, et de l'esprit*« der die »*grands effets dramatiques*« des Christentums und seine Poesie, nach Chateaubriands Ausspruch, erzeugt; oder endlich der verschiedenen Auffassung des Göttlichen, die die modernen Poeten von den antiken unterscheidet. So gelangt man auch dazu, die größere oder geringere Kraft und Ausdehnung festzulegen, mit der das Schrifttum auf das Leben der Völker wirkt,

seine größere oder geringere »Nationalität«, wie dies Friedrich Schlegel tat, oder in der Art von De Sanctis, den mannigfachen Wechsel von Eifer und Gleichgültigkeit dem politischen und religiösen Leben gegenüber, wie man dies in den verschiedenen Epochen der italienischen Literatur beobachten kann; oder es wird endlich, wenn man zum Vergleich der äußeren Gestaltung der Kunstwerke übergeht, das verschiedenartige Vorherrschen, je nach Gesellschaft und Zeiten, bald der Epik, bald der theatralischen Darstellungen, bald der Musik, bald der Bildkünste aufgezeigt; ja sogar (indem man den Verschiedenheiten von Geschichte und Gesittung, von Katholizismus und Protestantismus u. ä. Rechnung trägt) die verschiedenen Inhalte und Einstellungen, die man innerhalb der neulateinischen und der germanischen Kunst bemerkt. So wie diese vielfache, am Kunstwerk geübte Arbeit der Analyse ihre eigene Sendung und ihre eigene Bedeutung behält, so bezeichnete sie auch selbst noch einen weiteren historischen Fortschritt, den dieses von uns gefeierte Zeitalter zu vollziehen verstanden hat; dieses Mal freilich nicht in dem besonderen Bereich der Kunst und der Dichtung, sondern in andern Teilen der Geschichte, zu deren Vorteil man — was vorher nicht geschehen war — auf jene von warmem Leben erfüllten Urkunden zurückgriff, als welche die dichterischen und künstlerischen Gestaltungen sind; mit ihrer Hilfe beleuchtete man die Sitte, das Philosophieren, die Moralität, die Religiosität, Denken, Fühlen, Handeln der verschiedenen Völker und Zeiten. Aber gerade weil der geschichtliche und künstlerische Ausdruck in solchem Fall als Urkunde verwendet wird, ist er nicht mehr das S u b j e k t, sondern einfach das M i t t e l oder Werkzeug der geschichtlichen Konstruktion; und welche von diesen Forschungen man auch immer betreibt, man vollzieht damit sofort den Uebergang von der Literatur- und Kunstgeschichte zu den übrigen Teilen der Geschichtsschreibung. Man erhält auf diese Weise einen Beitrag zur Geschichte der philosophischen Methoden und Begriffe, der sittlichen Kämpfe, der gesellschaftlichen Einrichtungen, ein Stück Geschichte der Philosophie, der Gesittung, der Politik, aber nicht mehr eine Geschichte der Dichtung und Kunst, insofern sie im eigentlichen Sinne Dichtung und Kunst sind. Wer hier die Gegenprobe machen will, der beobachte, wie die mittelmäßigen, abfallenden oder geradezu falschen Kunstwerke sich recht gut als Urkunden verwenden lassen,

ja häufig durch ihren stärkeren Zusammenhang mit der Praktik und den Intellektualismen, sogar weitaus besser als die genialen Schöpfungen und die Meisterwerke.

Ich würde hier einen Einwand beiseite lassen, den man an diesem Punkte gewiß machen könnte, dessen logische Verkehrtheit man aber schon nach rascher Ueberlegung entdeckt, wenn mit ihm nicht der Gedanke einer historischen Schule der bildenden Künste verknüpft wäre, die in unseren Tagen sehr viel Erfolg hat. Dieser Einwand besteht darin, daß bei der Uebersicht der verschiedenen Fälle von Analysen und Gruppierungen nach allgemeinen Merkmalen, wie sie oben vollzogen wurde, bloß jene nach philosophischen, moralischen, gefühlshaften, sozialen, institutionsgemäßen Merkmalen erwähnt wurden, dagegen der wichtigste Fall außer acht gelassen ward, der sich ergibt, wenn wohl gemeinsame, aber rein künstlerische Merkmale aufgesucht werden. Die Schule, von der hier die Rede ist, nimmt sich gerade vor, eine allgemeine Geschichte der Malerei eben als reiner Malerei zu konstruieren, mit rein malerischen Werten, völlig absehend von dem stofflichen Inhalt, d. h. dem Bild und dem Ausdruck, mithin eine Geschichte der künstlerischen Mittel oder der Stile, so daß etwa beispielsweise ein Maler das Problem stellte, ein zweiter es der Lösung entgegenführte, ein dritter daran vorbeiging, ohne es zu bemerken, ein vierter es noch weiter förderte, ein fünfter es wieder aufnahm und wieder löste, und ein sechster es leider Gottes abermals aus den Augen verlor. Was gibt es auf den ersten Blick denn auch Allgemeineres und Dialektischeres, zugleich reiner Künstlerisches als eine Geschichte gleich dieser? Aus diesem Model haben denn auch andere eine Geschichte der reinen Dichtung abgeklatscht, in der nicht mehr die Seelen der Dichter in Tätigkeit traten, sondern Rhythmen, Modulationen, Intonationen, Auftriebe, Pausen und andere ästhetische Quintessenzen der Art. In Wahrheit lassen sich aber aus einer Reihe von Kunstwerken niemals andere allgemeine Merkmale abziehen als die auf ihren Stoff bezüglichen, darum auch nicht künstlerische, sondern verstandesmäßige und praktische, denn der Akt des Abstrahierens zerstreut und zerstört die Individualität der Werke, d. h. zerstreut und zerstört die Kunst, insofern sie Kunst ist; die allgemeinen ästhetischen Merkmale, die jetzt in Rede stehen, sind entweder überhaupt Nichtigkeiten oder Dinge, die an sich genom-

men, auch ihrerseits stofflich und außerhalb der Kunst liegen: was durch die Gestalt, die die Maler und Dichter in diesen geschichtlichen Versuchen annehmen, hinlänglich bewiesen wird, sozusagen als Entdecker, Vervollkommner oder Verderber von weiß Gott welchen Erfindungen, mithin als Auflöser intellektualistischer und mechanischer Probleme.

Würden die Kunstwerke freimütig und ausschließlich als Urkunden verwendet, aus denen Geschichten der Philosophie, der Kultur, der Politik, meinethalben der Technik zu gewinnen sind, und gäben sich derartige Geschichten als das, was sie in der Tat sind, so wäre kein Anlaß zu irgendwelchen Ausstellungen vorhanden. Allein diese Geschichten betiteln sich anstatt dessen noch immer als solche der Literatur und Kunst, und versprechen somit etwas, das sie nicht halten; sie schwanken auch in ihrem tatsächlichen Wesen zwischen der philosophisch-moralisch-sozialen Forschung und der künstlerischen hin und her, und erregen damit ein doppeltes Verlangen, das sie unbefriedigt lassen. Wer von ihnen die angemessene Darstellung verlangt, d. h. das wirkliche Verständnis der Dichter und Künstler, von denen sie handeln, erhält zur Antwort stets das Unangemessene und Abstrakte, stets etwas mehr und etwas weniger, als dieser oder jener bestimmte Dichter, Maler, Bildner, Baumeister in Wirklichkeit gewesen ist. Etwas weniger, da jeder künstlerische Ausdruck, nach seiner Weise, in der Besonderheit die Ganzheit in sich faßt, in der Zeit das Außerzeitliche, und man von ihm sagen kann, er umfange das All; in den Darstellungen jener Historiker dagegen pflegen Dichter und Künstler als Ausdruck von irgend etwas Begrenztem und Vergänglichem vorgeführt zu werden, eines philosophischen Problems, eines sittlichen Erfordernisses, eines politischen Unternehmens dieser oder jener Zeit, dieses oder jenes Volkes, wodurch sie zugleich ihre Individualität und ihre Universalität einbüßen, oder besser gesagt, jenen göttlichen Charakter des Schöpfers, der im übrigen nichts anderes ist als ihre Kraft, jedwede praktische Beschlossenheit, jeden Sondergedanken, in der Klarheit der Kontemplation untergehen zu lassen. Aber auch noch etwas mehr, da Philosophie, Politik, Moral, Religion, alle Umstände, die seiner Zeit und seinem Volke am Herzen lagen, wohl im Künstler vorhanden sind, aber so vollkommen verschmolzen mit allem übrigen, mit der Geschichte, dem allgemeinen Leben, daß jedesmal, wenn

diesen Dingen besonderer Nachdruck gegeben wird, wenn besondere Tendenzen aus ihnen gemacht werden, dem Künstler mehr zugemessen wird, als er tatsächlich gedacht und gewollt und irgend jemals hat denken und wollen können.

Die Proteste, die eine derartige qualvolle Einspannung der Künstler in nicht künstlerische Schemata von seiten der Künstler selbst hervorrufen, der Menschen von Phantasie und Geschmack, von solchen, die mit naivem Sinn für das Wirkliche begabt sind, sie sind so zahlreich und alltäglich, daß dafür keine Belege notwendig sind; sie bilden geradezu einen Chor, und haben sich des öftern auch zu lehrhaften Protesten verdichtet, wie in den allezeit erneuerten Polemiken gegen Philosophismus und Soziologismus. Aber es ist mir lieb, in diesem Chor einen Augenblick und eine Stimme zu unterscheiden, die Stimme Leo Tolstois, der 1901 in einer Unterhaltung mit einem französischen Gaste, als man auf das Thema der Geschichte des Romans kam, in die Worte ausbrach: »Sprechen Sie mir nicht von der Entwicklung des Romans; sagen Sie mir nicht, daß Stendhal Balzac erkläre, wie dieser seinerseits Flaubert. Das sind Einbildungen der Kritiker. Mir gefallen Ihre französischen Kritiker sehr wohl und ich lese sie allein; ihre Aufsätze sind mit Anmut geschrieben. Nichtsdestoweniger ist es mir unmöglich, ihre Ideen über die Aufeinanderfolge Stendhal—Balzac—Flaubert hinzunehmen. Die Genies gehen nicht auseinander hervor, die Genies sind unabhängig voneinander, immerdar.« Und das ist auch die einfache Wahrheit.

Der Gegensatz, den ich dargelegt habe, zwischen einer verfehlten historiographischen Form und einer nichterfüllten historiographischen Forderung, oder zwischen einigen schon geformten Arten der Geschichte (der Gesittung, Politik, Philosophie) und einer andern noch in Bildung begriffenen (der Literatur und Kunst), die deshalb bald von den ersteren unterschieden, bald mit ihnen vermengt wird, ist häufig zu einer Antithese zwischen Kunst und Geschichte verfälscht worden; von wechselnden Voraussetzungen ausgehend und mit verschiedener Intonation, hat man wohl gesagt, der Geschichte kämen die Biographie und die anderen Zufälligkeiten der Künstler zu, der philosophischen Aesthetik allein jedoch die Beurteilung der Werke — was wie ich sehe, auch von Professor Cohen in seiner neuen *Aesthetik des reinen Gefühls*

wiederholt wird. Wenn mithin diese Werke als schön zu loben oder als häßlich zu tadeln sind, so ist das eine Sache, die den Geschmack angeht. Die strenge Wissenschaft aber hat lediglich die individuellen und sozialen Ursachen, die bei der Hervorbringung der Werke tätig waren, zu untersuchen; des weiteren erfordern wohl die großen Werke die Mitarbeit der ästhetischen Kritik, die mittelmäßigen, sekundären oder tiefstehenden gehen jedoch in die Geschichte der Literatur ein, oder anders ausgedrückt (wie dies manche Philologen fordern): Kritik und Geschichte der Kunst sind wohl auseinanderzuhalten.

Allein, da wir das große Verdienst, die »Erwerbung für immer« der romantischen Kritik in die Zerstörung der alten antihistorischen, dogmatischen, rhetorischen und willkürhaften Kritik gesetzt haben, in die heilsame Gleichsetzung der Kunstkritik mit der Kunstgeschichte, so vermögen wir diesen Separatisten nicht zu folgen, die nur beweisen, wie unsicher sie in den von ihnen verwendeten Begriffen sind, und wie wenig sie deren Geschichte kennen, die stets die große Lehrmeisterin für ihre Interpretation und für ihre weitere Entwicklung ist. Für unser Teil müssen wir vielmehr untersuchen, welche denn die neue Form der Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung sei, die der Forderung ebenso Genüge leistet, wie sie die alte Form nicht erfüllt hat; ist aber jene Form schon im jugendlichen Alter oder wenigstens im Keim vorhanden, so handelt es sich darum, aufzuspüren, wo sie sich vorfindet, und der Weise nachzudenken, wie ihr Wachstum und ihre Kraft zu fördern oder nicht zu hemmen sei.

In den Werken der Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung des romantischen und idealistischen Zeitraumes findet sich nicht nur die soziologische und außerkünstlerische Geschichte, die wir der Zensur unterworfen haben, indem wir ihren inneren Widerspruch aufzeigten, sondern auch mit ihr vermengt eine wirklich künstlerische Geschichte, bei deren Fehlen der getadelte Widerspruch ja überhaupt nicht vorhanden wäre und, wie schon bemerkt, die Unzufriedenheit keinen Grund zur Aeußerung fände. Denn jene Geschichtsschreiber waren fast sämtlich große Liebhaber und Kenner der Dichtung wie jeder sonstigen Kunstform, begeisterungsfähige Gemüter, Herzen, erprobt in den verschiedensten und höchsten Regungen, von zarter Einbildungskraft, höchst empfindlich für die Abstufungen und Nuancen der Bilder und für

deren poetisches Leben; deshalb vermochten sie wohl sittlichen und philosophischen Bedürfnissen, wohl auch theoretischen Vorurteilen folgend, Dante als den Inbegriff der mittelalterlichen Weltanschauung hinzustellen, Cervantes als den spöttischen Totengräber der Feudalität und des Rittertums, oder Shakespeare als den Dante der geistigen Freiheit und der anwachsenden Macht Englands; wenn sie aber dazu übergingen, im besonderen von diesen Dichtern und ihren Werken zu reden, so erwies sich ihnen Dante als mittelalterlich und zugleich als nicht mittelalterlich, Cervantes als der Satiriker des Rittertums, aber auch als von Heimweh nach ihm ergriffen, und Shakespeare als Dichter des Universums, alles in allem also Dante als Dante, Cervantes als Cervantes, Shakespeare als Shakespeare. Das machte ihre Geschichte und ihre Kritik so wirkungsvoll in der Interpretation, der Empfindung und Beurteilung der Kunst, und bildet noch jetzt etwas wie einen Schatzbehälter fast alles dessen, was vom Besten und Bedeutendsten über die Dichter und Künstler, die antiken, mittelalterlichen, wie modernen, ausgesagt worden ist: derart, daß die kritischen und geschichtlichen Darstellungen des darauffolgenden Zeitalters, in ihrer Gesamtheit genommen, der Gesamtheit der ersteren gegenüber, fast den Eindruck der Armut erwecken. Der Anteil an der Kunst und an ihrem Verständnis erreichte seinen Gipfel in De Sanctis' *Literaturgeschichte*, so sehr, daß sie, als sie veröffentlicht wurde, nichts weiter als eine Sammlung von Essays über einzelne große Schriftsteller erschien — eine Meinung, die lange die herrschende geblieben ist. Dieses Urteil — es würde in dem Falle, der uns beschäftigt, für uns nicht als Tadel, sondern als Lob klingen — entspricht aber in der Tat nicht der Wahrheit, denn dieses Werk ist vielmehr eine geniale und prachtvolle Skizze der politischen, Geistes- und Sittengeschichte des italienischen Volkes; wirklich ist aber die Charakteristik der Schriftsteller darin gewöhnlich so individualisiert und lebendig, das ästhetische Urteil über sie so fein, daß das außerkünstlerische Schema, in dem sie De Sanctis mitunter anordnete, über den Haufen geworfen wird.

Das ist denn nun auch die historiographische Einstellung, die mit allen Kräften zu fördern ist, als die einzige, die einer wahren und wirklichen Geschichte der Dichtung und Kunst entspricht: die Charakteristik des einzelnen Künstlers, seiner Persönlichkeit

und seines Werkes, die in eins zusammenfallen. Eine Charakteristik, die, wie wir an allen vorzüglichen der Art ersehen können, deren wir in großer Zahl besitzen, nichts statistisches und naturalistisches an sich hat, sondern innerlich und im höchsten Maße genetisch und historisch ist, sich als ein Umreißen der Persönlichkeit und der Werke in ihrer Entwicklung darstellt. Wie es unmöglich ist, ohne eine vielseitige und unumgängliche historische Bildung ein Kunstwerk in sich aufzunehmen und wiederzuerleben — es ist dies für jeden Nachdenklichen und Verständigen längst eine gesicherte Ueberzeugung — so läßt es sich eben begriffsmäßig nicht anders wiedergeben, sein Verständnis nicht anders erreichen, und seine Kritik nicht ermöglichen, als wenn man seine innere Dialektik durchdenkt. So wird sich z. B. an einem Künstler zeigen lassen, wie er in seinen Anfängen die vorausliegende Kunst nachzuahmen versucht, so nah oder fern sie sein mag, zuweilen mit seinem Temperament übereinstimmend, zuweilen abweichend oder gar entgegengesetzt, und wie er in solchen Nachahmungen um so geschickter erscheint und um so mehr widersprechende Elemente einführt, je kraftvoller sein persönliches Temperament ist, bis er endlich die Verschiedenheit seines eigenen Selbst von den andern erkennend, sich selber findet und zum eigenwüchsigen Hervorbringen erhebt. Oder an einem andern, wie sich seine Kunst in Jugendjahren froh ergießt, gleichsam als Naturgeschenk vollkommen, wie er sich dann aber rasch erschöpft und vergebens alle Anstrengungen macht, um auf dem zuerst eingeschlagenen Weg zu bleiben, bald sich selber nachahmend und übertreibend, bald in Nachahmung anderer und allerhand Seltsamkeiten verfallend, bis er sich endlich in Schweigen hüllt oder die Art seiner Tätigkeit ändert, Kritiker, Gelehrter, politischer Mensch wird. Oder an einem Dritten, wie er zunächst gewillt erscheint, in die Welt einzutreten als praktischer Mensch, Redner, Reformator, Sendbote; es geht aber doch nur um Velleitäten, als welche sie sich denn auch in der Tat enthüllen; wie er aber dann durch Aufregungen, Erschütterungen und Enttäuschungen hindurch, schließlich zur Klärung gelangt, im ästhetischen Schaffen, das *tantae molis erat* ans Licht zu bringen. Und so fort. Wenn dies nicht historische Vorgänge sind, wenn der Intellekt, der sie in dieser Weise denkt, keine historiographische Arbeit vollbringt, dann weiß ich nicht mehr, was Geschichte und Geschichtsschreibung sind; und

wenn die Geschichte von Dichtung und Kunst in anderem liegt, als darin, diese Dramen ihrer Schöpfer zu entwickeln, in ihren Einzelheiten farbig darzustellen, dann weiß ich nicht mehr, was Dichtung und Kunst bedeuten.

Einen tatsächlichen Beweis, daß die spontane und rechtmäßige Form der Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung von der Charakteristik des einzelnen Dichters und Künstlers gebildet wird, nicht aber von der allgemeinen, abgezogenen Geschichte der Literatur und der Kunst, gewinnt man aus der äußeren, lehrhaften Form, die diese Studien nach und nach angenommen haben, d. h. daraus, daß sich seit einem Jahrhundert die Gattungen der kritischen und historischen Darlegung, die man E s s a y oder M o n o g r a p h i e nennt, vervielfacht haben, gegenüber der immer mehr abnehmenden und immer mehr an Bedeutung verlierenden Produktion soziologischer oder allgemeiner Geschichte der Literatur und der Künste. Diese letzteren wären noch geringer an Zahl, wenn viele von ihnen nicht ohne jedes gedankliche Motiv unternommen würden, bar jedes eigenen wissenschaftlichen Wertes, aus Schul- und Popularisierungsgründen, als Hilfe für das Gedächtnis, zum Nachschlagen bestimmt, mithin besser Kompilationen und Handbücher hießen. Nun erwartet man allerdings, gewissen industriellen, in die Wissenschaft eingedrungenen Idealen gemäß, von der Vervielfachung der Essays und Monographien die neue Geschichte der Literatur und der nationalen Kunst, die neue Geschichte bestimmter internationaler Epochen oder die neue Universalgeschichte — allein man macht die Rechnung ohne den Wirt. Das romantische Ideal der allgemeinen, nationalen oder universalen Geschichte führt längst nur mehr das Schattendasein eines abstrakten Ideals; die Leser greifen nach den Essays und Monographien, lesen die allgemeinen Geschichten selber, als wären sie Sammlungen von Essays und Monographien, oder beschränken sich darauf, sie als Handbücher aufzufassen und zu benützen; die Verfasser verwenden ihre beste Lebenszeit auf Essays und Monographien und verschieben immer die Ausführung der geplanten großartigen Allgemeingeschichten: kommen sie aber doch einmal dazu, so lassen sie sich sofort Freiheit, indem sie weitere Essays und Monographien schreiben; die berühmtesten Kritiker des letzten Jahrhunderts sind, wie dies wohl bekannt ist, fast durchaus berühmte Essayisten gewesen.

Auf der andern Seite ist in den Schulen der soziologischen und außerkünstlerischen Geschichte selber die Unbequemlichkeit und Unzuständigkeit der herkömmlichen Methode des öftern bemerkt worden; ohne mich dabei aufzuhalten, die häufigen Ausnahmen anzumerken, die man auf einigermaßen triviale Art zuzulassen sich genötigt sah, innerhalb der schematischen und nach Gruppen geordneten Darlegungen (selbst soweit, daß man, wie dies öfters geschehen ist, von unregelmäßigen oder anachronistischen Genies sprach), so wird es doch am Platze sein, da schon einmal von der Schule der sogenannten reinen malerischen Werte die Rede war, an den fruchtbareren Begriff, was die Geschichte der bildenden Künste anbelangt, zu erinnern, der bei andern (z. B. Fiedler) hervortritt, von dem diskontinuierlichen, fragmentarischen (das will heißen individuellen) Charakter der künstlerischen Reihen, sowie an die Polemik der »Wiener Schule« (samt Worringer u. a.) gegen die Idee der linearen Entwicklung und die mit dieser verbundene Konfusion zwischen technischen Verfahren und künstlerischen Schöpfungen. Wenn die Schulen konsequent sind, werden auch sie allmählich von der soziologischen zur individualisierenden Geschichte übergehen.

Es scheint mir demnach, daß sowohl die methodologische Kritik als der spontane Verlauf der Dinge, die (wie Vicos feierlicher »Denkspruch« mahnt) »außerhalb ihres natürlichen Zustandes weder ruhen noch dauern«, zu ein und demselben Schlusse führen und daß man nunmehr einerseits mutig die historiographischen Folgerungen aus den ästhetischen Voraussetzungen ziehen, auf der andern aber die vollzogene Tatsache bekräftigen muß, indem man den Satz verficht, daß die wahre logische Form der Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung die Charakteristik des einzelnen Künstlers und seines Werkes ist, sowie die ihr entsprechende lehrhafte Form Essay und Monographie. Die Reform, von der ich gesprochen habe, beabsichtigt eben nichts anderes, als die nach allgemeinen Merkmalen aufgebaute Geschichte der Romantiker und alten Idealisten durch die individualisierende Geschichte zu ersetzen, oder vielmehr, die Befreiung dieser zweiten von der ersten, in deren Eierschale sie ihre ersten Lebenszeichen von sich gab, dann aber mehr oder weniger von ihr gefesselt und unterdrückt blieb.

Man wird gegen dieses von mir aufgestellte Ideal und den Tadel, den ich an jener Literatur- und Kunstgeschichte geübt habe, einwenden können: daß, mag auch dieser Tadel als Aufhellung noch zu überwindender Schwierigkeiten ebenso nützlich sein, wie jenes Ideal als Empfehlung einer emsigeren propädeutischen Forschung über die Persönlichkeit des Künstlers und die eigene Physiognomie der Werke, damit dennoch nicht das Bedürfnis nach einer allgemeinen Geschichtsschreibung aus der Welt geschafft sei, die freilich, wohlverstanden, nicht an die Klippen stoßen darf, an denen die vorausgehende und gegenwärtige gescheitert ist. Denn damit eine Darstellung wahrhaft wissenschaftlich oder philosophisch gerate, dazu wird in der Tat erfordert, daß das Einzelne im Ganzen, das Vielfache im Einen betrachtet werde; eine ins Unendliche fortgesetzte Reihe individueller Charakteristiken, von Essays und Monographien, scheint dieses notwendigen wissenschaftlichen Gepräges zu ermangeln, weil sie das Einzelne vom Ganzen, das Vielfache vom Einen trennt, das geschichtliche Werk von der Einheit der Geschichte, die Pflanze von ihrem Erdreich. Daher wird die Reihe der individuellen Charakteristiken einer weiteren geistigen Bearbeitung unterworfen werden müssen, um die in ihr *implicite* vorhandenen Zusammenhänge herauszuholen und miteinander zu verknüpfen und irgendwie ein Gemälde der literarisch-künstlerischen Entwicklung nach Völkern und Epochen zu bieten, wohl auch zusammenfassend des ganzen Menschengeschlechts.

Ob dieser Vorwurf wissenschaftlichen Auseinanderreißens, den man mir machen kann und auch gemacht hat, richtig ist, wird sich an zweiter Stelle zeigen, denn an erster ist auf dem wesentlichen Punkt zu bestehen, daß diese nunmehr von neuem erhobene Forderung unmöglich und absurd ist; ist sie das, erweist sie sich als das, so ist klar, daß die Einheit der Wissenschaft in diesem Falle zu Unrecht angerufen worden ist, entweder weil diese Einheit in phantastischer und falscher Art verstanden wurde, oder, sollte sie auch in ihrer wahren Bedeutung aufgefaßt worden sein, weil man nicht bemerkte, daß die geforderte Einheit bereits vorhanden ist.

Das Absurde einer zwischen den verschiedenen Charakteristiken herzustellenden Verbindung, um damit eine allgemeine Geschichte zu bilden, ergibt sich in unanfechtbarer Weise aus dem schon vor-

gebrachten Argument: daß nämlich jedes gemeinsame Merkmal, das sich auf den Stoff der künstlerischen Werke bezieht (und Stoff ist auch deren Form, wenn sie abstrakt genommen und darum verstofflicht ist, der sogenannte »Stil«), keinen ästhetischen Wert mehr besitzt und unvermögend ist, Tatsachen ästhetischer Natur zu verbinden. Es bleibt daher nur übrig, Merkmale außerästhetischer Natur zu verwenden, nicht sowohl wie irgendein physiologisches Bindegewebe, sondern wie ein künstliches Gewebe, bestimmt, die verschiedenen Charakteristiken zu tragen, etwa wie eine Wand, an der verschiedene Bilder in Reihen aufgehängt werden. Dergleichen findet nun tatsächlich in der Praxis statt, wenn man den Charakteristiken der einzelnen Dichter und Künstler zusammenfassende Kapitel vorausschickt oder sie mit ihnen abwechseln läßt, über die politischen Ereignisse, die philosophischen Strömungen, die Gesittung, die religiösen und moralischen Kämpfe der Zeiten, in denen jene Poeten geblüht haben. Aber damit verlor man, statt die ersehnte und gefeierte Einheit zu erreichen, überdies auch noch jene bescheidene Einheitlichkeit, über die man früher verfügte, da verschiedene geschichtliche Reihen nebeneinander gestellt werden; und obgleich eine derartige Nebeneinanderstellung, ein derartiges Aggregat mit literarischem Geschick durchgeführt werden kann, das das Auge der Einbildungskraft über die Lücken und Sprünge hinwegtäuscht, so entdeckt sie das Auge des Verstandes doch immer. Die soziologischen Historiker der Literatur und Kunst ergehen sich selbst nicht selten in mehr oder weniger unfreiwilligen Bekenntnissen über die Unmöglichkeit dieser Verschmelzung oder über die künstliche und empirische Kombination der Elemente, die sie zusammen behandeln sollen; auf Emiliani-Giudici machten die »geschichtlichen Ausblicke«, wie sie die Werke seiner Vorgänger enthalten, den Eindruck von »Aushängebogen aus verschiedenen Büchern, die durch einen Zufall in dem Bande der Literaturgeschichte zusammengeheftet worden sind«; Haym fügte zu seiner Behauptung, das vornehmste Ziel einer Literaturgeschichte sei, den Wechsel in den »Ideen« einer Nation darzustellen, dennoch hinzu, man könne im übrigen deren notwendige logische Entwicklung nicht verfolgen, sondern müsse sich von den »Individuen« Rechenschaft geben, mit ihren Temperamenten, ihren Empfindungen und persönlichen Schöpfungen; Gaspary bemühte sich in seiner Geschichte unseres Schrifttums die Darstellung der

»Gattungen« mit der Darstellung der »Persönlichkeiten« zu dosieren und zu mischen. In einem angesehenen deutschen Lexikon (ein solches stellt ja die festgewordenen und verbreiteten Meinungen dar) lese ich, daß die Literaturgeschichte »sich von den übrigen historischen Fächern unterscheidet, da sie neben dem Ablauf der Entwicklung, noch viel mehr als die anderen, die Zergliederung und das Urteil über die einzelnen Tatsachen bietet, und den psychologischen Charakteristiken der Individuen breiten Raum gibt«.

Dieser Dualismus, Trialismus oder welche Vervielfachung des Nebeneinander immer, ist noch das kleinere Uebel, denn es ist ein weit größeres, wenn man dank einem natürlichen Begehren und Sehnen nach logischer Verbindung und Verschmelzung dahin gelangt, die Literatur- und Kunstgeschichte mit einer oder der anderen nebenlaufenden Geschichte zu vermengen, mit der politischen, der Philosophie- oder Sittengeschichte, oder welcher immer. Es ist das jenes System, dem die romantischen Literarhistoriker unwiderruflich entgegengingen, von dem sie sich in der Theorie niemals, in der Praxis bloß in dem Maße freimachten, als sie Geschmack und lebendige Einsicht in die Kunst besaßen, und auch da niemals gänzlich. Es genügt darauf zu verweisen, wie wir selbst bei einem Geschichtsschreiber, so glücklich begabt mit Sinn für die Wirklichkeit, so abhold den Abstraktionen und Tüfteleien, so gewandt, die Physiognomie der Künstler zu erfassen und wiederzugeben, wie De Sanctis, nicht umhin können, an anderer Stelle einige verfehlte Urteile aufzuzeigen, die sich lediglich aus dem Schema der sittlichen und politischen Entwicklung ergaben, in dem er die italienischen Dichter vorführte. Man beachte auch, daß ich mich hier, wie es meine Pflicht ist, darauf beschränke, bloß jene Irrtümer in Betracht zu ziehen, die die Folge der angenommenen methodischen Voraussetzungen sind, unausweichlich auch für streng wissenschaftlich gerichtete Geister; denn ich hätte allzuviel anderes zu sagen, wollte ich auf Leidenschaften und Parteigetriebe eingehen, die sich durch jene Schemen einer Pseudoentwicklung in die Werke der Literatur- und Kunstgeschichte eingeschlichen haben und noch einschleichen; so haben sich diese vormals gern als politisierende Geschichte gebärdet, neuguelfisch oder neughibellinisch, konservativ oder liberal, während sie sich in unseren Tagen zu widerwärtigen (glücklicherweise nicht italie-

nischen) nationalistischen und rassenhaften Geschichtsdarstellungen verbarbarisiert haben.

Die Unmöglichkeit, eine einheitliche Darstellung zu erzielen, die auf diese Weise der Literatur- und Kunstgeschichte aufgedrängt wird, braucht uns jedoch nicht Sorge zu machen, denn die Einheit, die nach dieser Seite unerreichbar erscheint, ist letzten Endes nichts weiter als eine Einheit der Einbildung, ebenso phantastisch und trügerisch als das von den Philosophen kritisierte *infinitum imaginationis*. Die andere, die wahre, konkrete Einheit erlangen wir ein um das andere Mal in jenen individuellen Charakteristiken, in jenen Essays, in jenen Monographien; denn gleichwie in jedem Kunstwerk das ganze Universum und die ganze Geschichte in einer Einzelform steckt, so denkt der Kritiker, der sie wirklich durchgedacht hat, in jeder einzelnen dieser Darstellungsformen stets das ganze Universum, die ganze Geschichte. Zeitgenossen, Verwandte, Gegenfüßler des Poeten, seine mehr oder weniger teilweisen und entlegenen Vorläufer, das sittliche und intellektuelle Leben seiner Zeit, weiterhin der Zeiten, die dieser vorausgingen und sie vorbereiteten, diese und alle anderen Dinge sind (bald ausdrücklich, bald mitverstanden) unserem Geiste gegenwärtig, wenn wir die Dialektik einer bestimmten künstlerischen Persönlichkeit wiederherstellen. Gewiß, fassen wir eine solche ins Auge, so können wir im selben Augenblick nicht eine andere, oder mehrere, oder alle andern, jede für sich genommen, betrachten; und diesen Mangel an Allgegenwart nennen die Psychologen die Enge der Schwelle des Bewußtseins, während sie es vielmehr höchste Energie des menschlichen Geistes nennen sollten, der sich in den in einem bestimmten Augenblicke seinen Anteil erweckenden Gegenstand versenkt und in keiner Weise von ihm abziehen läßt, da er im Einzelnen alles das, was ihn beschäftigt, ja das All selbst wiederfindet.

Hier ist noch ein anderes, gewöhnliches Mißverständnis zu zerstreuen, das wir eben wiederholt gehört haben, von dem unterschiedlichen Charakter der Literatur- und Kunstgeschichte den übrigen Geschichten gegenüber, der bald als ein Mangel angesichts der Kraft der anderen beklagt, bald wieder als eine anziehende Fülle gegen die Trockenheit dieser anderen gelobt wird. Das will besagen, daß diese anderen sich zur Allgemeinheit der Entwicklung erheben, sie aber bei der Individualität stehen bleibe. Aber

auch alle anderen Geschichten sind stets Geschichten von besonderen und individuellen Vorkommnissen, einer bestimmten Lehre, einer bestimmten Einrichtung, eines bestimmten politischen Ereignisses; alle haben ihr eigenes, darum umschriebenes und individualisiertes Thema, besondert, niemals allgemein (höchstens im Sinne einer Redensart), denn in jeglicher Geschichte gilt, wie Machiavelli klug bemerkte, nur das, »was sich im besonderen beschreiben läßt«. Die falsche Ansicht, daß die einen ein allgemeines, die anderen ein besonderes Subjekt hätten, nimmt ihren Ursprung aus einer leicht eintretenden, fast hätte ich gesagt, optischen Täuschung; denn weil man in der Literatur- und Kunstgeschichte das Gemälde eines intellektualen, moralischen oder sonstigen Zustandes als Hintergrund zu setzen und vor diesem den Schwarm der Kunstwerke sich bewegen läßt, so erscheinen diese als Vielfaches, jener als Einheit, diese als Besonderungen, jener als Allgemeinheit. Faßt man hingegen den umgekehrten Fall ins Auge, z. B. die Erläuterung zu einem Gedicht, die an die einzelnen Verse verschiedene Geschichten von Wörtern, Mythen, Bräuchen, Vorfällen, Lebensbeschreibungen von dort erwähnten Personen u. dgl. anhängt, so mußte man die Einheit, das Organische, Dauernde, Allgemeine im Kunstwerk erblicken, die zusammenhanglose Vielheit und Besonderheit in diesen andern Geschichten. Alle Geschichte ist eben gleicherweise individuell und universell, jede setzt das Besondere und jede führt es zur Einheit des Alls zurück. Die Theorie des unterschiedlichen Charakters könnte etwas Wahres enthalten, wenn man sie nicht im Hinblicke auf die methodische Form, sondern mit Rücksicht auf den besonderen Inhalt der verschiedenen Geschichten verstehen wollte. In unserem Fall würde sie dann zur Feststellung führen, daß Kunst Kunst, aber nicht Kritik, Vernunftüberlegung oder System ist.

Müßte ich nun, so wie ich die Ursachen und Gründe dargelegt habe, die die Reform der Literatur- und Kunstgeschichte zu individualisierender Geschichte vorbereiteten und förderten, und die ich in den immer präziser sich gestaltenden Begriff der Kunst und den spontanen wissenschaftlichen Sinn, der die Essays und Monographien auf Kosten der allgemeinen Geschichte vervielfacht, gesetzt habe — müßte ich nun jene anführen, die sie bisher aufgehalten haben und aufhalten, so könnte ich klarerweise nur die

ihnen entgegenstehenden Ursachen und Gründe aufführen. Auf der einen Seite verführt nämlich die fortdauernde Tendenz, Kunst mit praktischem und sittlichem Leben wie mit philosophischem Denken zu verwechseln, dazu, den Dichter wie andere Künstler als einfache Stimmen und Zeugnisse bald praktischer, bald intellektueller Bewegungen zu behandeln, sie selbst aber als praktische, vernunftgemäß schließende und theoretisierende Menschen, und sie darum in die sogenannten allgemeinen Geschichten, wie der Kultur, Politik, Philosophie u. dgl. einzubeziehen. Auf der anderen Seite läßt mangelnder wissenschaftlicher Sinn nicht sowohl die kritische Forschung als die übersichtliche Anordnung der Tatsachen als Wissenschaft erscheinen, nicht die besonderen Probleme, die von den verschiedenen menschlichen Interessen in Bewegung gesetzt werden, darum stets ästhetisch, philosophisch, moralisch oder in anderer Weise spezifiziert sind und sich damit zu geschichtlichen Problemen dieser verschiedenartigen Umkreise formen, sondern das Panorama, die Inhaltsangabe und die Enzyklopädie, die objektiv die Dinge oder die Totalität der Dinge reproduzieren möchte, in Wirklichkeit aber, wie es unausbleiblich ist, nichts als unzusammenhängende und tote Abstraktionen hervorbringt.

Wie jedoch bei der Betonung des Rechts der Philosophie und Geschichte der Kunst, gegenüber den sonstigen Formen der Philosophie und Geschichte, diese anderen nicht geleugnet, sondern bloß ihre Usurpationen, wenn sie solche auszuführen sich vermessen, zurückgewiesen werden, so besteht auch keineswegs die Absicht, wenn man das wahre Wesen der Erkenntnis und der Wissenschaft hervorhebt, damit Prospekte, Panoramen, Uebersichten, Enzyklopädien zu verwerfen, von welchen Werkzeugen jedermann Gebrauch macht, sei es, daß er sich eine bestimmte ihm nötige Einsicht zu verschaffen sucht, sei es, daß er einen summarischen Ueberblick über die historische Gegend, in der er sich bewegen will, zu bekommen wünscht. Was allein nottut zu betonen, ist, daß die Wissenschaft gänzlich im wissenschaftlichen Problem beruht und daß jene Manipulationen wohl auch ein Problem bedeuten, aber ein rein praktisches; die andere Absicht, die sie sich beizulegen pflegen, eine treue oder vollständige Kopie oder einen Abklatsch der Dinge zu geben, ist vollkommen imaginär. Die Verfertiger von Kompilationen können ruhig schlafen: die

Reform der Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung, von der oben die Rede war, beabsichtigt nicht, ihnen ihr Gewerbe zu nehmen, nützlich auch für uns, aber lediglich um ein Bedürfnis zu stillen, das sie, anderem zugewendet, nicht empfinden und das zu befriedigen sie daher auch außerstande sind.

# ANHANG.

## SOZIOLOGISCHE LITERATURGESCHICHTE.

Fragte man mich, wie eine Geschichte der Dichtung des 19. Jahrhunderts aufgefaßt werden müßte, so würde ich sagen: im geraden Gegensatz zu der Art, wie sie der dänische Kritiker Georg Brandes in den sechs Bänden seiner »Hauptströmungen« vorgetragen hat, und die ein Beispiel für die soziologische, nicht aber die ästhetische Geschichte der Literatur bildet. Nicht etwa weil ihm Liebe zur Dichtung als solcher, Geschmack und Unterscheidungsvermögen abgingen: er hat dessen sogar sehr viel, wie man auf gewissen, gleichsam zufälligen und abschweifenden Blättern ersieht (ich erwähne nur die Vorlesungen über Heine, in denen auch mit vieler Feinheit von Goethes Lyrik die Rede ist), sondern eben gerade deswegen, weil er die Aufgabe der Literaturgeschichte soziologisch aufgefaßt hat.

Schon das Wort »Hauptströmungen« im Titel des Werkes bringt das zum Ausdruck (ich bediene mich der deutschen Ausgabe: »Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts«, Vorlesungen, gehalten an der Kopenhagener Universität von G. Brandes, übersetzt und eingeleitet von Adolf Strodtmann, 8. Aufl., Charlottenburg 1900 ff.). Der Verfasser legt auch tatsächlich zu wiederholten Malen seine Absicht dar und läßt uns nicht im Zweifel darüber, was er im Sinne gehabt hat. Gleich zu Beginn sagt er: »Meine Absicht mit dem Werke, das ich hier beginne, ist, durch das Studium gewisser Hauptgruppen und Hauptbewegungen in der europäischen Literatur den Grundstock zu einer Psychologie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu geben«; denn »die Literatur eines Volkes stellt, wenn diese Literatur vollständig ist, die ganze Geschichte seiner Anschauungen und Gefühle dar. Große Literaturen, wie die englische und französische, enthalten eine genügende Anzahl Dokumente, um aus denselben bestimmen zu können, wie das englische und französische Volk in jeder geschichtlichen Periode gedacht und gefühlt hat« (I, 1—2). Daher stammt denn auch die Einteilung, die er für die Zeiträume, die er schildern will, adoptiert (von den letzten Zeiten des 18. Jahrhunderts bis zum Jahre 1848); zuerst die »Emigranten-Litera-

tur«, inspiriert durch Rousseau, innerhalb deren sich die revolutionären Strömungen mit den reaktionären mischen; dann die deutsche katholisierende Romantik, die von der wachsenden Reaktion zeugt; zum dritten die Periode des Triumphs der Reaktion; viertens den Umsturz der konservativen Idee durch Byron und andere Engländer; fünftens die romantische Schule Frankreichs, verbunden mit der liberalen Bewegung; sechstens endlich deren Rückwirkung auf Deutschland im »Jungen Deutschland« (I, 5). Anderwärts betont er ausdrücklich: »In erster Linie führe ich daher die Literatur überall auf das Leben zurück«; er ist folgerichtig davon befriedigt, daß der überaus lebhafte Kampf, der in Dänemark über seine Vorlesungen entbrannte, sich nicht bloß um literarische Grundsätze drehte, sondern »wegen der Natur seiner Arbeit« auch »eine Unzahl religiöser, sozialer und moralischer Fragen berührt hat« (II, 2). Als logischer Endpunkt seiner Erörterungen erschien ihm das Jahr 1848, in dem die Revolutionen zum Fehlschlag kamen, weil dieses Jahr »eine entscheidende geistige Bedeutung hat«. Es ward in Europa verschiedenartig v o r und n a c h demselben gefühlt, gedacht, geschrieben. Dies Jahr ist die rote Scheidelinie, welche unser Jahrhundert literarisch teilt und Epoche macht (VI, 406).

---

Seine kritische Bewunderung wendet sich, in Abkehr von der deutschen Aesthetik und Philosophie, dem Großmeister der soziologischen Methode, Sainte-Beuve, zu, als »dem ersten großen Kritiker moderner Zeit«, demjenigen, der der Kritik: »Grund unter den Füßen gab, nämlich den geschichtlichen und den naturwissenschaftlichen« und der es verstand, »hinter dem Papier den Menschen zu entdecken« (V, 307).

Aus diesem also festgelegten Kriterium entspringt eine Vielzahl von Folgen, die in jedem Teil, ja fast auf jeder Seite ersichtlich werden und die sich sämtlich in dem Vorzug verdichten, die Brandes dem Stoff gegenüber der Form, der soziologischen Bedeutung vor dem ästhetischen Wert gibt. Die englischen Dichter stellen sich ihm sämtlich als mehr oder weniger kräftige Vertreter der neuen idealen Bewegung dar; über alle erhebt sich jedoch sein Idol, Byron, von dem es fast scheinen möchte, als stünde er in der Welt der Kunst nicht nur höher als ein Wordsworth und ein Keats, sondern auch als ein Goethe. Nach Shelleys Tod (sagt Brandes) »floß die europäische Poesie in einem schläfrigen und stillen Strome, und wer am Ufer derselben entlangschritt, fand wenig, worauf sein Auge verweilen mochte. Da entstand als eine Fortsetzung des Stromes jene Poesie Byrons, welcher so oft der Grund unter den Füßen wich, daß sie sich in Kaskaden von Fall zu Fall stürzte — und alle betrachten einen Fluß zumeist an der Stelle, wo seine Wogen einen Wasserfall bilden« (IV, 394—395). Auf dieselbe hohe Stufe wird, wie man sich denken kann, auch Balzac gestellt, obwohl gelegentlich bemerkt wird,

Balzac sei ein mittelmäßiger Schriftsteller gewesen, und der Stil habe ihm gefehlt (V, 183). Während also Balzac wie andern »in soziologischer Hinsicht repräsentativen« Schriftstellern viele Seiten gewidmet werden, hält Brandes sich für durchaus entschuldigt, da er ja die »Hauptströmungen« und die »repräsentativen Persönlichkeiten« verfolgt, wenn er einen Alfred de Vigny und ähnliche »Nebenpersonen« (V, 371) in der *soziologischen* Geschichte kaum erwähnt, obwohl sie in Wirklichkeit Sterne erster Größe am Dichterhimmel sind. Sogar vor den Schriftstellern der eigenen Heimat verhärtet er sein Herz, da nach seinem Urteil die dänischen Romantiker wohl mehr Geschmack, mehr Eleganz, mehr Sinn für die künstlerische Form, größere Harmonie aufweisen als ihre deutschen Zeitgenossen, aber doch nicht so charakteristisch wie diese sind. Trotz seiner künstlerischen Anmut vermag ein Andersen doch nicht Schritt zu halten mit einem »überwachten Phantasten mit halbwahnsinnigen Trinkerphantasien« gleich Hoffmann; ebensowenig die anderen »mit einem brustschwachen Herrnhuter mit hektischer Sinnlichkeit und hektisch-überirdischem Sehnen, — Novalis; einem ironischen Melancholiker mit kränklichen katholischen Tendenzen — Tieck; einem poetisch impotenten Genie mit dem Drange des Genies, zu revolutionieren und mit dem Drange der Ohnmacht, sich einem äußeren Machtspruche zu unterwerfen — Friedrich Schlegel; ... einem närrischen Mystiker wie Werner, und einem genialen Selbstmörder wie Kleist« (II, 10—12). Brandes opfert mithin bedenkenlos das künstlerisch Schöne der Erforschung des soziologisch Typischen. »*Hernani* ist als Drama sehr unvollkommen. Es ist ein lyrisch-rhetorisches, zum Teil sehr überspanntes Werk. Aber es hat den entscheidenden Vorzug: ein selbständiger und bedeutender Geist hat sich rücksichtslos darin ausgesprochen. Aus einem solchen Werke kann man das innerste Wesen des Verfassers kennen lernen. Er ist hier mit seinem Genius und mit seiner Beschränktheit, mit seinem Charakter und seiner Vergangenheit gegenwärtig; wir vernehmen seine Gedanken über Freiheit und Macht, über Ehre und Hoheit, über Liebe und Tod« (V, 31).

---

Die deutschen politischen Dichter, die »Tendenzdichter«, die Herwegh, Dingelstedt, Beck, Hartmann und ihresgleichen erfreuen sich bei Leuten von gutem Geschmack nur geringen Ansehens; allein all das »verschlägt wenig«. »Schon die Zahl (!) dieser Dichter, ihr naturgemäßes Auftreten als Gruppe, zeigte, daß sie aus dem allerbesten, dem einzig möglichen Grunde entstanden waren, dem, daß sie entstehen mußten, daß der Zeitgeist sich in ihnen ein Organ erschuf; wie sie auch das allerbeste, das einzig gültige Recht für sich hatten, dasjenige, sich zu behaupten, die Literatur zu erobern und sich des Volkes Herz zu gewinnen« (VI, 343—344).

Große Bücher werden mit mittelmäßigen auf dieselbe Linie gesetzt; aus ihnen allen wird das »Leben« erschlossen, d. h. der rohe soziologische Stoff geschöpft. »Was ist Werther? Definitionen erschöpfen nicht den unendlichen Reichtum eines dichterischen Meisterwerks, aber man kann mit ein paar Worten sagen, daß diese Geschichte einer leidenschaftlichen und unglücklichen Liebe ihre Bedeutung darin hat, daß sie nicht bloß die zufällige Leidenschaft und das zufällige Unglück eines einzelnen Individuums ausspricht, sondern so behandelt ist, daß die Leidenschaften, Sehnsüchte und Qualen einer ganzen Epoche ihren Ausdruck darin fanden« (I, 47). Chateaubriand, De Vigny, die Frau von Krüdener, Lamartine werden angerufen, um von der neuen Form der Erotik Zeugnis abzulegen (III, 247—248). Ich versage mir, weitere Beispiele anzuführen, die im übrigen, im Hinblick auf das aufgestellte Kriterium, sämtlich logisch folgerichtig sind.

Ebenso logisch ist es, wenn Brandes in seiner Betrachtung der »Hauptströmungen«, die bei den politisch in Vordergrund stehenden und sozial reicheren Völkern bemerklich werden, im Schrifttum der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die italienische Literatur einfach unterdrückt, als verdiente sie keinerlei Aufmerksamkeit. In der Tat hat ja Italien damals wenig Originales innerhalb der sozialen und religiösen Tendenzen aufzuweisen, da es sich mit dem Problem der nationalen Wiedererhebung abmühte; und es vermochte der Literatur keine Besessenen wie Byron oder hysterische Frauenzimmer gleich der Frau von Krüdener zu geben (»*Hurenpack, zuletzt Propheten!*« hat der alte Goethe ärgerlich in einem Epigramm gegen die Theosophin, die mit einem Roman nach Art des Werther begonnen hatte, ausgerufen), sondern bloß künstlerische Genien, Schöpfer von Oden, Liedern, Hymnen, Tragödien, Erzählungen, voll harmonischer Schönheit, Foscolo, Leopardi, Manzoni; und diese zählen in einer soziologischen Geschichte des europäischen Schrifttums nicht mit, können es nicht. Freilich darf man sich über ein derartiges Beiseitelassen nicht beklagen, viel eher freuen. Die italienische Literatur erhält nicht einmal ein Kapitel; das »junge Deutschland« dagegen einen ganzen Band, trotz, vielmehr wegen der ausdrücklichen Erklärung: »Diese Literaturgruppe nun besitzt kein Dichtergenie ersten Ranges, und auch nur ein einziges von sehr hoher Bedeutung: Heine. Etwas wirklich Großes hat sie nicht hinterlassen. Sie wirkt zumeist verneinend, befreiend, ausdeutend, auslüftend. Sie ist stark durch ihren Skeptizismus und ihren Knechtschaftshaß, durch ihre Individualität« (VI, 38). Hübsche künstlerische Verdienste!

Die Motive, die Brandes veranlaßten, die Geschichte der europäischen Literatur in solcher Weise aufzufassen, liegen ebenso klar zutage. Er ist, was man in den Ländern, denen er zugehört, einen »Kämpfer«

nennt: Kämpfer für den »freien Gedanken«, für die »Demokratie«, für das »Menschentum«, gegen Priester und Theologen, gegen die Konservativen; ich beabsichtige ihn aber nicht von diesem Gesichtspunkt aus zu beurteilen; es kann ja sein, daß Kämpfer dieser Art in Dänemark noch notwendig und heilsam sein mögen. Allein das Studium und das Urteil über die Kunst erfordert nicht »Kämpfer«, vielmehr »Betrachter« und »Vermittler«, die, mögen sie auch im praktischen und politischen Leben kämpfen, in der Kunst dennoch dieser Kämpfe vergessen, duldsam gegen jeglichen Stoff werden, fast gleichgültig und skeptisch, ja sogar ungeduldig gegen den Stoff, der mit seinem Gewicht allzusehr auf die Kunst drücken will. Der deutsche Uebersetzer Strodtmann hebt in seiner Vorrede zum ersten Bande rühmend hervor, daß, während Hettner den Kampf um die großen Gedanken der Aufklärungszeit mit epischer Breite schildere, sich in dem dänischen Schriftsteller der Reaktionskampf, den die nächsten Generationen gegen diese Ideale führten und die zum endlichen Sieg des reinen Menschheitsideals hinleiteten, zu einem »dramatischen Gemälde« verdichtet hätten. Allein *dramatis persona,* die in Brandes Geschichte die Hauptrolle spielt, ist die Leidenschaft des Propagandisten, nicht die Leidenschaft für die Dichtung.

Das andere in Brandes wirksame Motiv, das ihn zum Schlusse zu einer nicht zulänglichen Verteidigung gegen seine Kritiker verleitet, ist das Bedürfnis, in die Unzahl der literarischen Erzeugnisse Ordnung zu bringen. »Man hat mit Recht, doch ohne großen Aufwand von Scharfsinn, erklären können, daß die literarischen Persönlichkeiten und Werke derartig gruppiert, in solcher Reihenfolge, so in Gegensatz zueinander gestellt, sowie derartig hervorgehoben und schattiert, nur kraft einer persönlichen Betrachtungs- und Behandlungsweise hervortreten, — wie man auch mit geringerem Rechte immerwährend ohne besondern Aufwand von Erfindungsgabe an Prokrustes erinnert hat. Die Antwort hierauf ist, daß unpersönlich gesehen, die Literatur eines halben Jahrhunderts einem Chaos von Hunderttausenden von Werken in einer großen Anzahl von Sprachen gleicht, und daß der wahre Prokrustes, der hier gruppiert, in Gegensatz gestellt, stilisiert, hervorgehoben, in den Hintergrund gerückt, ausgestreckt und verkürzt, in volles Licht, in Halbdunkel oder in Schatten gestellt hat, kein anderer als jene Macht ist, welche man sonst Kunst zu nennen pflegt« (VI, 413).

Diese Verteidigung ist unzutreffend, weil jene Kritik sich tatsächlich nicht gegen das Recht und die Pflicht gerichtet hatte, den zugrunde liegenden Stoff in übersichtlicher Form zu bearbeiten, sondern gegen das von ihm angenommene Kriterium, das außerästhetisch war und darum zu Recht mit einem Prokrustesbett verglichen worden ist. Hätte er sich an das Merkmal der Kunst gehalten, so würden die Hundert-

tausende von literarischen Werken vor seinem Blick etliche Nullen verloren haben, denn hunderttausend dichterische Werke entstehen nicht in einem Halbjahrhundert, nicht einmal in mehreren Jahrtausenden; und wären sie auch hunderttausend an der Zahl, ist man verpflichtet, in einem einzigen Buche von allen hunderttausend zu reden? Genügt es doch, von einigen entsprechend zu reden, und am Ende der Rede ein »Etcetera« verstehen zu geben, mit dem Zugeständnis, daß andere von diesen andern reden. Welcher Wahn, den Ozean mit einem Wasserglas ausschöpfen zu wollen und damit den Ozean selber zu einer Flasche Wasser zu machen! — Freilich die Soziologie ist naturwissenschaftlicher Art und ihr Streben geht nicht dahin, die Wirklichkeit wohl zu verstehen, sondern deren Reichtum verarmen zu lassen, damit sie in ihre ärmlichen Schemen Eingang finde.

2.

# EINIGE KRITISCHE GRUNDSÄTZE UND DEREN WAHRER SINN.

(1919)

I.

Zu wiederholten Malen ist als ein Vorzug, dessen die Kunst- und Literaturgeschichte anderen Formen der Geschichtsschreibung gegenüber genießen soll, hervorgehoben worden, daß sie, verschieden von diesen anderen, die Tatsachen, die sie sich zu ihrem Gegenstand erwählt, g e g e n w ä r t i g habe. Die von der politischen Geschichte erzählten Taten und Ereignisse waren, aber sie sind nicht mehr. Die Kunstwerke hingegen stehen lebendig, *semper florentes,* vor uns.

Andrerseits ist diese angebliche Besonderheit wieder zuweilen nicht als ein Vorzug, sondern als Nachteil aufgefaßt worden, oder zum mindesten als nicht frei von Nachteilen. Denn es hat den Anschein, als ob die Kunst- und Literaturgeschichte allein, d. h. von allen andern unterschieden, dazu verurteilt sei, unverstanden zu bleiben, wenn die unmittelbare Kenntnis der Werke, deren Geschichte vorgetragen wird, fehlt. Ich zitiere Gervinus, der in seinem bekannten Buche über Shakespeare, dort wo er auf das elisabethianische Theater zu sprechen kommt, schreibt: »Selbst mit großer Weitschweifigkeit würde den deutschen Lesern kein klares Bild von ihr (der dramatischen Poesie vor Shakespeare) zu geben sein, weil alle Literaturgeschichte an dem Uebelstande leidet, daß sie nur begriffen wird, wenn die Hauptquellen ihr zur Seite gelesen werden, was in diesem Falle an das deutsche Publikum nicht verlangt werden kann« [1]).

1) *Shakespeare,* I. 59.

Tatsächlich handelt es sich aber in unserem Fall weder um einen Nachteil noch um einen Vorzug. Nicht um einen Nachteil, denn als solcher kann die Beschaffenheit jeder historischen Forschung selbst überhaupt nicht bezeichnet werden, die stets nichts anderes setzt und zur Lösung bringt als die Probleme, die die Erfahrung einer Tatsache hervorruft und ohne diese Erfahrung nicht stattfinden kann. Würde die politische Geschichte oder jede andere jemals ohne die unmittelbare Erfahrung der Tatsachen, von denen sie berichtet, zustande kommen können (wie es Gervinus anzunehmen scheint), so wäre sie weder Geschichte noch irgendwie Erkenntnis der Wahrheit, sondern ein Gewebe von Worten, denen jeder nach Laune einen beliebigen Sinn unterschieben könnte. Beherzigt man dies, so genießt die Kunst- und Literaturgeschichte durchaus nicht irgendwelchen Vorzug; und gleich ihr setzt jede philosophische, politische, Sittengeschichte die Gegenwart des Faktums, das erforscht wird, im Bewußtsein voraus. Nur insoweit es uns gelingt, das Sentiment des *civis romanus*, oder jenes des Urchristen, des germanischen Feudalherrn, des Bürgers der italienischen Kommune, des französischen Aristokraten oder Jakobiners aus dem Grunde unserer Seele zu holen und wieder zu beleben, nur dann sind wir imstande, die Geschichte dieser geistigen Bewegungen aufzubauen. Es ist das freilich ein Aufbau, der sicherlich nicht nach Willkür, wann es eben gefällig ist, in jeglichem Individuum, und in jeglichem Augenblick verwirklicht werden kann; es gibt nun einmal wirklich Individuen, denen das Verständnis gewisser Tatsachen verschlossen bleibt, oder die nur spät und durch besondere Ereignisse und Erregungen dessen teilhaftig werden. Das bedeutet jedoch durchaus nicht einen inneren Mangel oder eine innere Unfähigkeit der Geschichtsschreibung, sondern man kommt damit einfach zur Erkenntnis ihres natürlichen Rhythmus, als welcher im Wiedererwecken oder Erinnern der Tatsachen, in ihrem Verstehen und Theoretischwerden liegt, jeweils unter dem Antrieb der wechselnden Interessen des Lebens. Ebensowenig darf man sich vom Anschein trügen lassen und glauben, daß die übrigen Tatsachen im dunklen Untergrund der Erinnerung begraben seien oder schliefen, während die Kunstwerke (zum mindesten die übrig gebliebenen) stets vorhanden wären, stets bereit, in Leinwand, Marmor, Schrift. Sie stehen auch da, aber »wer legt Hand an sie?«; sie stehen da, aber nicht als Kunstwerke,

sondern höchstens als physische Objekte, gleich den Pergamenten oder sonstigen Urkunden der Archive; ihre wahre und wirkliche Gegenwart, die in den Geistern, ist jedoch denselben Wechselfällen unterworfen, die allen Tatsachenreihen zukommen, und nicht jeder ist fähig, und nicht in jedem Augenblick, die Kunst des Aeschylos, Dantes, Michelangelos oder Beethovens wiederzuerleben. Der Kunstliebhaber und Kunstforscher selbst hat, so reich und mannigfaltig auch sein Interesse und seine Erfahrung sein mag, seine Grenzen; das Wiedererleben und Genießen geschieht auch bei ihm fallweise, und jedes Kunstwerk schließt in dem Augenblick, als es die Seele erfüllt, alle anderen aus. Es ist dann, ein um das andere Mal, als ob diese nicht vorhanden wären.

2.

Aus dem oben Gesagten erhellt, daß dieses Wiedererleben oder Wiederhervorbringen der Kunstwerke in uns selbst, das als die eigenste und notwendige Bedingung der Kunst- und Literaturkritik hingestellt wird, wohl eine notwendige, aber nicht gerade dieser eigentümliche Bedingung ist, denn es kommt tatsächlich jeglicher Art von Kritik und Geschichtsschreibung zu.

Wie dem nun auch sein mag, es ist einmal eine Bedingung oder ein Ausgangspunkt, aber es ist noch nicht Kritik oder Geschichtsschreibung, die nur durch weitere Arbeit zustande kommt, eine Arbeit, die des öfteren unzutreffend als ein Abbilden oder Uebersetzen des Kunstwerks, das man vor sich hat, bezeichnet worden ist.

Ein derart aufgefaßtes Vorgehen würde ohne weiteres der Absurdität dessen verfallen, was in der Aesthetik als Naturnachahmung und in der Erkenntnislehre im allgemeinen als die Theorie des *Abbildes* oder der »Kopie« bekannt ist. Absurdität aus zwei Gründen (die schließlich ein einziger sind), weil dieses Vorgehen nämlich überflüssig wäre — denn überflüssig ist jede Verdoppelung — und als überflüssig auch unmöglich, da sich nichts in der Wirklichkeit wiederholt. Dann, weil ein Vorgang, der das Gegebene abbildete, oder widerspiegelte, keine Tätigkeit, sondern Passivität wäre, und Passivität ist etwas Unreales.

Was verursachte den Glauben oder das Mißverständnis jener Uebersetzung, Kopie, Nachahmung des Kunstwerkes? Ein geistiger Akt, der nicht reine Uebersetzung im Sinne von Kopie oder Nachahmung ist, vielmehr schöpferisch wie jeder geistige Akt, durch

den ein Kunstwerk in den Stoff eines anderen Kunstwerkes eingeht und von einer neuen Empfindung belebt wird. Jedermann weiß, daß es lyrische Gedichte gibt, die von musikalischen oder malerischen Schöpfungen hervorgerufene Eindrücke in Worten und Versmaßen auszudrücken suchen, aber niemand wird sie deshalb für Verdoppelungen oder Kopien jener Werke ansehen; tatsächlich drücken sie allein dadurch, daß sie die ursprüngliche Form in eine andere verkehren, eine neue Empfindung, wäre sie auch selbst dem vorhergehenden Werk verwandt oder ähnlich, aus: allein verwandt und ähnlich heißt zugleich schon verschieden. In der nämlichen Art kann man, auf einer Seite Prosa, die Eindrücke einer äschyleischen Tragödie oder eines Gesanges Dantes abbilden; man würde so ein neues Kunstwerk, aber nicht die Kritik jener anderen erzielen.

Auch in anderen historischen Materien, z. B. in der politischen Geschichte, ist es möglich, die Eindrücke einer Tatsache wiederzugeben, belebt von eigenem neuem Empfinden; man wird dann Kunstwerke, aber keineswegs Geschichte erhalten. Die *Dorfgemeinde,* die *Fehde, Auf Marengos Schlachtfeldern* von Carducci sind lyrische Gedichte, nicht aber Essays über die Geschichte der italienischen Kommunen. Und ebenso sind alle jene pseudohistorischen Erzählungen (wenn auch auf Forschungen und Urkunden aufgebaut) nicht Geschichte, weil das Prinzip ihres Aufbaues von der Empfindung geliefert wird: vielmehr jene Geschichte, die ich anderwärts »poetische Gedichte« genannt habe.

Wenn, wie es jetzt Brauch oder Mißbrauch ist, solcherlei poetische Wiederholungen für Kritik ausgegeben und an Stelle der in Aussicht gestellten Kritik dargeboten werden, so hätte man das Recht, die Mahnung zu wiederholen, die man in gewissen deutschen Konzertsälen angebracht findet: *Das Mitsingen ist verboten!*

Um zur Kritik und zur Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung zu gelangen, dazu bedarf es, wie bei jeder anderen Geschichtsschreibung, daß man aus dem Gebiet der Empfindung in das des Verstandes oder Gedankens hinüberschreitet. Dabei muß man sich aber gleicherweise vor dem trügerischen Glauben in acht nehmen, daß es sich darum handle, ein verstandesmäßiges Aequivalent des Kunstwerkes zu liefern, da man auf diese Weise in den Irrtum des *Abbildes,* der Kopie, des Duplikates zurückverfallen würde, einen Irrtum, der auf der einen Seite zwar vermindert, auf der anderen

aber verstärkt würde, durch das Vorgeben, ein solches Duplikat müßte in logischer Form erscheinen.

Das Amt der Kritik und Geschichtsschreibung ist ein völlig anderes. Dieses liegt auch ihrerseits in einem schöpferischen Akt, in der Schaffung und Lösung logischer Probleme, ganz so wie die Kunst Schöpferin und Löserin ästhetischer Probleme ist. Weit entfernt, die Kunst zu reproduzieren, nimmt die Kritik diese Reproduktion als bereits geschehen an; um es in anderer, populärerer Weise zu sagen: der Kritiker hat, wenn er seine eigene Arbeit beginnt, Gemüt und Phantasie voll des Kunstwertes, das seinen Gegenstand bildet. Aus der Fülle dieses Besitztums heraus bringt er, in stetem Verhältnis zu dem intellektuellen Moment, in dem er sich befindet, Zweifel vor, stellt Probleme und löst sie; wechselt aber dieser intellektuelle Moment, so heftet er oder sein Nachfolger an die schon gelösten Probleme neue, mit neuen Lösungen.

Man betrachte z. B. die Kritik, die De Sanctis an Dante, oder an einer besonderen Episode der *Commedia,* wie jener der Francesca übt. Wo in aller Welt ist denn in diesem berühmten Essay eine Reproduktion der Danteschen Poesie gegeben? Klarerweise ist vielmehr darin eine Polemik De Sanctis' gegen die der Kunst fremden Probleme enthalten, die man in die Untersuchung dieser Episode einzuschmuggeln pflegte; dann auf dem Wege der Elimination, ein Hinlenken der Aufmerksamkeit auf das, was die Poesie jenes Gesanges ausmacht, auf die besondere Empfindung, die Dante in der tragischen, liebenden Gestalt der Francesca verkörperte. Aber auch in der Umschreibung dieser Empfindung konnte De Sanctis niemals (außer wenn er Dantes Verse selbst anführt), ihr Eigentümliches und Individuelles, ihre individuelle Physiognomie, den Akzent wiederholen; noch bedurfte er dieser unmöglichen Reproduktion überhaupt, da die von ihm angewendeten, begrifflichen Bestimmungen seinem vorgesetzten Zweck Genüge leisteten, um die gleicherweise begrifflichen, aber trügerischen oder minder schlagenden Bestimmungen der anderen Kritiker auszumerzen und zu ersetzen. Und erschöpft der Essay von De Sanctis denn die Kritik der Episode der Francesca von Rimini? Sicherlich erschöpft er jene Gruppe von Problemen, die er der Kritik seiner Zeit entnahm; jedoch nicht die anderen, die später entstanden sind oder noch in Zukunft entstehen werden. Ein

Kritiker, der heute die Untersuchung jener Episode wieder aufnähme, wäre zu neuen, von De Sanctis noch nicht geahnten Polemiken gezwungen; so müßte er beispielsweise die neuen, irrigen Begriffsbestimmungen bekämpfen, die mancher moderne Kritiker eingeführt hat, gewohnt an die stilisierten und geleckten Gestalten der dekadenten Kunst und bestrebt die mittelalterliche Sünderin von Rimini als Ueberweib in der Art Nietzsches oder D'Annunzios vorzuführen.

Es könnte den Anschein haben, als ob das in dieser Weise von uns umschriebene Amt der Kritik sich in einer vom Erfassen und Genießen der Kunst völlig abliegenden und fremden Sphäre vollziehen würde; und sicherlich hat sie auch zunächst und unmittelbar mit Gedankenproblemen zu tun, bewegt sie sich darum in der der Philosophie zukommenden Sphäre. Dank dem Kreislaufgesetz des Geistes ist der Gedanke aber nicht ein letzter und unfruchtbarer Akt, vielmehr Beginn eines neuen und darum höheren Fühlens, Genießens, Tuns, und deshalb fördert die Kritik, deren Ausgangspunkt das Erfassen und Genießen des Kunstwerkes ist, ihrerseits das Erfassen und Genießen; daher die Wahrheit der alltäglichen Bemerkung, daß man ein Kunstwerk, je besser man es verstehe, auch desto besser genießen könne. Und in der Tat ist jenes Erfassen, Genießen, jenes Wiedererleben des Kunstwerkes, von dem man den Ausgang genommen hat, selbst etwas, das Ursprung und Entwicklung hat; es wurde schon bemerkt, daß es nur statt hat, wenn es die geeigneten Vorbedingungen findet, das wohl vorbereitete Gemüt, den unbeschwerten Geist. Nun sind die irrigen Begriffsbestimmungen, die der Kritiker bekämpft und durch andere ersetzt, die nämlichen, denen er sich als Leser gegenüber gefunden hat, und die er beseitigen und auflösen mußte, um in das Herz des Kunstwerkes zu gelangen; hat er diese Befreiung für seine eigene Rechnung durchgeführt und sie dann durch seine Kritik gerechtfertigt, so hilft er den andern, die auf ähnliche Schwierigkeiten gestoßen sind, wie er selbst. Die Wirkung einer gut durchgeführten Kritik auf den Leser ist deshalb der ähnlich, die ein Kenner ausübt, wenn er vor einem Gemälde den unerfahrenen Beschauer beim Arm nimmt und ihn an die richtige Stelle führt, von der aus es zu betrachten ist; um auf den Fall der Literatur zurückzukommen, könnte man wohl das alte Wort wiederholen, ihm einen besseren Sinn unterlegend: das Ziel der Kritik sei »lesen zu lehren«.

3.

Der Hinweis auf die nötige Vorbereitung, um ein Kunstwerk innerlich reproduzieren und wiederbeleben zu können, führt uns auf eine andere herkömmliche Maxime: daß es zu diesem Zwecke notwendig sei, die historischen Bedingungen, unter denen das Kunstwerk entstand, zu kennen und sich gegenwärtig zu machen: eine Maxime, die häufig als Forderung aufgefaßt und formuliert wurde, die genauen biographischen Umstände, unter denen es entstanden ist, zu erforschen.

Stellte diese Forderung eine unabweisliche Notwendigkeit dar, so wäre es klarerweise unmöglich, nicht allein den Großteil der Kunstwerke, sondern jegliches Kunstwerk überhaupt wiederzuerleben. Denn jene Umstände sind uns in Wahrheit nicht einmal bei den uns der Zeit und dem Raum nach nächsten Werken, wo die Nachrichten am reichlichsten fließen, bekannt; denn so ausgiebig diese auch sein mögen, sie bleiben doch immer lückenhaft, unbestimmt, unzureichend, ja die Autoren selbst könnten sie nicht vollständig und genau liefern, da sie leicht eintretenden Täuschungen und unvermeidlichem Vergessen unterworfen sind, wie dies nun einmal so ist. Für sehr viele andere Werke fehlen aber auch diese unzureichenden Nachrichten, bei vielen sind selbst die elementarsten Notizen, das Jahr ihres Entstehens oder der Name des Urhebers unsicher oder unbekannt. Trotzdem bildet das gar kein Hindernis für das Verständnis und den Genuß jener Kunstwerke, wie nicht nur aus den überaus zahlreichen Beispielen erhellt, die die Geschichte der Bau- und Bildkunst darbietet, die Gebäude, deren Architekt, die Gemälde und Statuen, deren Urheber unbekannt ist, sondern ebenso gut aus den weniger häufigen der Literatur. Man weiß weder wann noch von wem das Hauptwerk des spanischen Schelmenromans, der *Lazarillo de Tormes,* verfaßt worden ist. Dennoch ist kein Buch klarer und leichter zu genießen als diese köstliche Erzählung.

Nicht als ob mit dieser Bemerkung irgendwie die Trennung und Antithese der geschichtlichen und der ästhetischen Kritik von neuem vorgeschlagen werden sollte, denn wir halten durchaus daran fest, daß die ästhetische Kritik nichts anderes als die geschichtliche Kritik der Kunst selbst sei; wenn Name, Entstehungsjahr und andere biographische Umstände für die Phantasiereproduktion und

den genießenden Geschmack gleichgültig sind, so sind darum andere Reihen historischer Kenntnisse nicht gleichgültig; um uns an die angeführten Beispiele zu halten, so könnte man, ohne geschichtliche Kenntnis des Lebens im südlichen Europa, der Volkssitten, der sozialen Gestaltung Spaniens im 16. Jahrhundert, ohne zu wissen, was ein *hidalgo* oder *caballero* sei, ohne die historische Ueberlieferung der kastilischen Sprache, im *Lazarillo de Tormes* die Feinheit der Darstellung ebensowenig verstehen, wie ohne von den Heiligen und der Madonna, dem religiösen Kult, den politischen und militärischen Einrichtungen Kenntnis zu haben, jene Malereien, Bild- und Bauwerke in der Phantasie reproduzieren und genießen. Vergegenwärtigt man in der Erinnerung derartige historische Elemente der Interpretation, so sieht man eben gerade von den Elementen ab, die wir »biographische« genannt haben.

Es geschieht dies aus dem zwingenden Grund, weil der Künstler selbst im Schöpfungsakt seines Werkes von ihnen abgesehen hat, das ein Kunstwerk gerade deshalb ist, weil es das Gegenteil praktischen Lebens darstellt und durch die Erhebung über dieses zustande kommt: darum läßt der Künstler den größten Teil seiner praktischen Empfindungen fallen, verwandelt selbst jene, die er zu erhalten scheint, und ist in jenem Augenblick tatsächlich schöpferisch, weil er sie in neuen Verhältnissen erscheinen läßt. Der Künstler steht, wie man zu sagen pflegt, »außerhalb der Zeit«, d. h. der praktischen Zeit, er geht in die »ideale Zeit« hinüber, in der nicht Handlung auf Handlung folgt, sondern das Ewige mit gegenwärtig ist. Wer die ideale durch die praktische Zeit, das Phantasieschaffen durch das praktische Tun, Kunst durch Biographie zu erklären hofft, der leugnet, ohne sich dessen zu versehen, die Kunst selbst, führt sie auf eine praktische Angelegenheit, gleich Hunger und Liebe, zurück, gleich dem Erzeugen von Waren oder dem Kampf für eine politische Sache.

Man könnte einwenden, daß man, die geforderte Kenntnis der geschichtlichen Bedingungen von der historischen Biographie auf jene Elemente übertragend, die tatsächlich den Inhalt des Kunstwerkes lieferten, aus der Scylla in die Charybdis gerate, denn sie sind nur aus ihren Antezedentien erkennbar, und man müßte von Vorbedingung zu Vorbedingung, von Ursache zu Ursache jedesmal bis zum Weltbeginn zurückschreiten, — der obendrein unbekannt ist. Auf diesen Einwand müßte man jedoch entgegnen, daß er

nicht Kritik und Geschichte der Kunst und der Literatur im besonderen, sondern die Geschichtsschreibung im allgemeinen angehe, und was die Antwort betrifft, auf deren allgemeine Theorie verweise, in der gezeigt wird, daß die deterministische oder kausale Erkenntnis nichts anderes als eine Tortur der Einbildung ist, daß die wahre, tatsächliche Erkenntnis nicht durch Ursachen, sondern durch Zwecke erfolgt, und im inneren und bestimmenden Zweck einer Handlung ein um das andere Mal der ganze Weltlauf und das ganze All immanent sind.

Eine abstruse Antwort, wenn man sie in dieser Art philosophischen Laien geben wollte, deren Wahrheit diese aber trotzdem mit Händen greifen können, da sie in jedem Augenblick die Erfahrung machen, daß sie, ohne auch nur im geringsten die Ursachenkette *ad infinitum* zu durchlaufen, doch sehr wohl die besonderen Fakten, auf die ihre Aufmerksamkeit gerichtet ist, Zug um Zug und in jenem Ausmaße, als es ihnen nottut, erfassen und voll erkennen.

4.

Wird so die geschichtliche Interpretation der Kunstwerke von der biographischen Betrachtung getrennt, so bekommt auch jene Forschung, der mit Recht größte Bedeutung zugemessen wird, die nach der P e r s ö n l i c h k e i t des Künstlers, ein etwas anderes Aussehen.

Man empfiehlt gewöhnlich, ihr die genaue Zuteilung und Chronologie der Werke zugrunde zu legen; da es aber nicht immer gelingen will, dieses Fundament genügend zu festigen und es namentlich bei einigen Künsten, wie der Architektur und der Bildkunst, fehlt oder unsicher und schwankend ist, so wird der Sinn des Kritikers von nicht geringer Sorge erfaßt; bald bemüht er sich, die Lücken durch Konjekturen auszufüllen, bald beschränkt er sich darauf, von den »unzweifelhaften« Werken, wie er sie nennt, zu sprechen, bald bescheidet er sich, seine Folgerungen aufzuschieben, in Erwartung einer für die Zukunft erhofften Bestätigung. Allein auch da bleibt die Tatsache bestehen, daß, wie in dem allgemeinen Fall biographischer Unkenntnis oder Unsicherheit ein guter Kunstliebhaber und Kunstkenner darum seine Betrachtung und seinen Genuß nicht fahren läßt; weil man eben betrachtet und genießt, d. h. im vollen inneren Besitz des Kunstwerkes oder der Kunstwerke ist, so ist nicht einzusehen, weshalb man von da aus nicht zum

geschichtlichen Urteil, zur geschichtlichen Bestimmung gelangen sollte.

Denn auch hier ist es nötig, von der Erkenntnis her, daß Attribution und Chronologie der Biographie angehören, zu verneinen, daß sie die notwendige Grundlage der Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung bilden und die Gleichgültigkeit, die relative Gleichgültigkeit der beiden Forschungsweisen zu betonen.

Die Persönlichkeit, die der Kritiker und Historiker der Kunst zu erforschen und zu bestimmen unternimmt, ist eben nicht die biographische, sondern die ästhetische Persönlichkeit; und diese beiden fallen nur äußerlich zusammen, ja sie divergieren vielmehr mitunter auch in diesem Aeußerlichen recht stark.

Tatsächlich können sich nämlich die extremen Fälle ereignen, daß ein und dieselbe künstlerische Persönlichkeit in mehrere biographische Individuen zerfällt, und daß zwei oder mehr verschiedene künstlerische Personen sich in dem nämlichen Individuum folgen oder miteinander abwechseln. Beispiele des ersten Falls bieten die längst bekannte Kompositionsart gewisser Volksepen (z. B. das von Comparetti untersuchte der Finnen), Zusammenarbeit von Bühnendichtern und ähnliches; Beispiele des zweiten bieten Werke von einer Art, daß man sich wundert, sie unter den sonstigen eines Künstlers zu finden, so sehr weichen sie von diesen ab oder so gering sind sie an Wert. »*Il faut croire*« (sagt Fontenelle im Leben Corneilles) »*qu'Agesilas est de M. Corneille, puisque son nom y est . . .*«

Wegen dieser relativen Unabhängigkeit und gegenseitigen Gleichgültigkeit der beiden Reihen ist es nicht zulässig, von einer auf die andere zu schließen; wie aus der biographischen Identität nicht die Gleichartigkeit der Werke gefolgert werden kann, so auch nicht aus den künstlerischen Verschiedenheiten, die man in den Werken bemerkt, auf eine Mehrheit der Urheber: es ist das die Ursache, daß die sogenannte »homerische Frage« unlösbar ist, immer wenn sie innerhalb der gewöhnlich angenommenen Grenzen gestellt wird, als Erforschung der einen oder der mehrfachen biographischen Person, die sich hinter der *Ilias* oder *Odyssee* versteckt. Die Wahrheit betreffs der verschiedenen biographischen Personen festzustellen vermögen lediglich die biographischen Urkunden, die, falls sie mangeln, uns im Dunkel lassen, und, falls sie vorhanden

sind oder aufgefunden werden, mitunter im Hinblick auf die ästhetische Person eine ähnliche Verwunderung hervorrufen, wie sie oben in den Worten Fontenelles ausgedrückt ist.

Die unfruchtbaren Schwierigkeiten, die undankbaren Mühen, die durch diese verschiedene Methode hervorgerufen und vervielfacht werden, namentlich in der Kritik der Bild- und Baukunst, sind die zwar nicht klar gedachte, aber wirksame Ursache, die einen scharfsinnigen Forscher auf jenem Kunstgebiet, Berenson, zu dem Vorsatz gebracht hat: »Die Welt der Kunst unabhängig von allen Urkunden, wie die Fauna und Flora der Erde zu studieren«, als »das für die Festlegung einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit Wesentliche« die »qualitative Analyse« hinzustellen; und »erst dann, nur dann, vor allem des praktischen Vorteils wegen, Benennungen zu bringen, sich an die Urkunden zu wenden«, den Versuch zu machen, mit den von ihnen gelieferten abstrakten Persönlichkeiten einige wesentliche Persönlichkeiten der Vergangenheit in Zusammenhang zu stellen [1]). Dieser wichtige Vorsatz erhält seinen sagen wir bildmäßigen Ausdruck oder seinen Mythus in den Schöpfungen, zu denen Berenson, von jeglicher Urkunde absehend, sich zuweilen getrieben sieht, indem er Individuen, von denen jede biographische Kunde fehlt, postuliert und voraussetzt; so wenn er z. B. eine Gruppe florentinischer Bilder des siebenten oder achten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts auffindet, die unter den Namen Filippo Lippis, Botticellis, Ghirlandajos, Filippino Lippis gehen, sich aber als untereinander verwandt und in einem bestimmten Verhältnis zu den Werken des Sandro Botticelli stehend erweisen, und sie nun einem Individuum zuweist, das er, weil er es in den Urkunden nicht findet und nicht anders zu benennen weiß, einfach »Freund des Sandro« tauft [2]).

Indessen ist es aus dem schon erwähnten Grunde der Unmöglichkeit, von der einen Reihe auf die andere zu schließen, nicht zulässig, diesen Weg der phantastischen Schöpfung biographischer Individuen zu betreten. Der von Berenson erdachte Mythus ist gleich allen Mythen kritisch zu interpretieren, nach der Wahrheit, die in seiner gleichnishaften Hülle steckt und die im übrigen von dem Verfasser selbst in dem oben erwähnten Satz sehr gut ausge-

1) *B. Berenson, The Study and criticism of italian Art* (London, Bell 1901). Vgl. S. VII—VIII.

2) A. a. O. S. 46—64.

sprochen wird, als des Vorrangs der qualitativen Analyse in der Kritik der Kunst, d. h. der auf die ästhetische Person gerichteten Forschung.

Auch die »Stile« oder »Manieren« desselben Urhebers lassen sich nicht in chronologische Folgen überführen, da sie allgemeine ideale Einstellungsweisen darstellen, die in vielen Fällen nicht einander folgen, sondern abwechseln. Nur um ein Beispiel zu geben, so finde ich in einem kürzlich veröffentlichten Briefwechsel des Guercino mit einem sizilianischen Besteller ein Schreiben von 1660, also aus einer Zeit, da der Künstler ein Siebziger war: »Was die Halbfigur anlangt, die Sie von mir als Gegenstück zu der des Rembrandt verlangten, jedoch in meiner ersten flotten Manier gehalten, so bin ich durchaus erbötig, sie auszuführen; Sie müssen bloß die Güte haben, mir die Maße zu senden« [1]). Als Siebziger hat also Guercino gelegentlich in seiner »ersten« oder Jugendmanier gearbeitet.

Im weiteren ist ruhig zuzugeben, daß die biographische Forschung, fällt sie auch mit der ästhetischen nicht zusammen, nicht allein, wie natürlich, für die biographische oder praktische Geschichte unerläßlich ist, sondern auch dieser ästhetischen Forschung selbst mittelbar manchen Vorteil bringt, sei es, daß von ungefähr und im groben genommen, dennoch gewöhnlich ein gewisses Verhältnis zwischen biographischer und ästhetischer Person besteht, und die Feststellung der ersten, wenn auch in äußerlicher und problematischer Weise, der Erforschung der zweiten dient, sei es auch, weil Zuschreibungen und sonstige praktische Umstände die Entstehung alles dessen aufklären, was sich an Praktischem und Nichtästhetischem, die künstlerische Schöpfung trübend, in diese mengt.

Was aber für unseren Zweck einzig in Betracht kam, war, vor der Vermengung oder falschen Verbindung der zwei ganz verschiedenen Forschungsreihen zu warnen, sowie vor der dreifachen schädlichen Folge, die sich daraus ergibt: das ästhetische Problem zu Unrecht zu suspendieren, auf dasselbe, es entstellend, fehlerhaft zu schließen, endlich von ihm abzulenken, indem man die Einstellung auf ein hybrides Problem vornimmt, das, so wie es gestellt ist, unlösbar bleibt.

1) V. Ruffo, *La Galleria Ruffo in Messina del secolo XVII* (Rom 1917: Sonderdruck aus dem *Bollettino d'Arte*) S. 55.

Dieser Hinweis wird keinem überflüssig erscheinen, der da weiß, wie sehr das Studium der Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung besonders unter diesem letzten Irrtum leidet.

Auch um die größten Künstler werden biographische Beiträge jeder Art angehäuft oder, wenn die Urkunden fehlen, biographische Versuche und Konjekturen, in mühsamer Sorge und verzweifelter Hoffnung, auf diesem Wege das Geheimnis ihrer Kunst entschleiern zu können. Wird eine derartige Summe von Arbeit auf ein trügerisches Unternehmen vergeudet, so erlahmen dann die Kräfte, um die Kunst jener Künstler in sich selbst zu erforschen, die allein in jenem unmittelbaren Ergründen ihr »Geheimnis« offenbaren, d. h. den Anschein des Geheimnisses verlieren würden, mit dem sie sich bloß in den Augen dessen umgibt, der darauf besteht, sie von außen her befragen zu wollen.

3.

# DIE THEORIE DER KUNST ALS REINER SICHTBARKEIT.

(1911)

Die äußere Geschichte der Kunsttheorie, von der hier geredet werden soll, ist weder lang noch verwickelt. Die Theorie der Kunst als reiner Sichtbarkeit wuchs aus den Unterhaltungen hervor, die der Maler Hans von Marées (1837—1887), der Kunstforscher Conrad Fiedler (1841—1895) und der Bildhauer Adolf Hildebrand (geboren 1847 und erst vor kurzem gestorben) diesem Gegenstand widmeten. Marées, der gleichsam der Begründer war, hat nichts Schriftliches darüber hinterlassen; das einzige Zeugnis seiner Auffassung ist in einem Büchlein aufbehalten, das sein Schüler Karl von Pidoll seinem Andenken widmete — abgesehen von ein paar Bemerkungen, die Fiedler in dem Nachruf auf seinen Freund mitteilt. Fiedler selbst hat dagegen von 1876 bis zu seinem Tode eine Reihe theoretischer Aufsätze veröffentlicht, deren wichtigster den Titel trägt: *Ueber den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887), und die jetzt fast sämtlich in einem posthumen Sammelband vereinigt sind, besorgt von dem Dichter und Dramaturgen Hans Marbach [1]). Hildebrand ist der Verfasser eines Schriftchens: *Das*

1) *Schriften über Kunst* (Leipzig, Hirzel 1896). In der Sammlung fehlt ein bemerkenswerter Aufsatz: *Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst*, eingerückt in die *Deutsche Rundschau* XV. (April—Juni 1878), ferner die Vorrede zu dem Buche J. Meyers, *Zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst* (Leipzig 1895). Aus Fiedlers Manuskripten, die namentlich Materialien zu einer Geschichte der Kunsttheorie enthalten, teilt Konnerth in der in Anmerkung 6 angezogenen Schrift einige Seiten mit (S. 143 bis 164). [Die vollständige Ausgabe von Fiedlers Schriften und Fragmenten, auch die beiden oben angeführten

*Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), das mehrere Auflagen erlebt hat [1]). Diese Lehren haben in den philosophischen Kreisen Deutschlands keinen besonderen Erfolg gehabt, man gedachte ihrer nur selten und mit geringem Verständnis; soviel mir bekannt ist, hat nur Riehl ihnen besondere Aufmerksamkeit geschenkt und sie 1897/98 auf die Theorie der Dichtung auszudehnen und anzuwenden versucht [2]). In Italien habe ich ihrer 1902 in meiner *Aesthetik* kurz Erwähnung getan.

So eng die geistige Gemeinschaft der drei Freunde und die Uebereinstimmung ihrer Gedanken auch gewesen ist, die Dreifaltigkeit Marées—Fiedler—Hildebrand bildet doch nicht eine solche Einheit, daß sie erlauben würde, die von ihnen aufgestellte Theorie geradezu als ein kollektives und unpersönliches Erzeugnis zu behandeln. Unter den dreien war der wahre Theoretiker Fiedler, der auch der einzige philosophisch Geschulte war; Marées, der ihm voranging, ist über einige unbestimmte und aphoristische Bemerkungen nicht hinausgelangt; und Hildebrand, der ihm folgte, hat theoretisch, mag er auch recht bemerkenswerte Urteile über einige Werke der zeitgenössischen Plastik von sich gegeben haben, nicht nur gar nichts wesentlich Neues hinzugefügt, sondern vielmehr Fiedlers philosophischen Gehalt verarmen lassen, dessen Lehre er durch seine eigene Erfahrung als Bildhauer hindurch und mit den Vorurteilen und Beschränkungen, die sie ihm auferlegte, dargestellt hat. Für unsere Zwecke wird es demnach genügen, wenn wir uns an Fiedlers Gedankengang halten und bloß einige Züge aus Hildebrands Ausführungen beifügen; was Fiedler selbst anbelangt, so ist es nicht nötig, in die Breite zu gehen, sowohl weil seine Ansichten klar und lichtvoll formuliert sind, als auch deshalb, weil die heutige Verfassung der italienischen Studien es

---

Abhandlungen enthaltend, erfolgte erst nach dem Erscheinen dieses Aufsatzes durch H. Konnerth, München 1913/14 in zwei Bänden. Der erste Band ist ein Neudruck der Marbachschen Ausgabe. D. Ue.].

1) Ich habe die 4. Auflage vor mir (Straßburg, Heitz 1903). — Eine Zusammenfassung der Ansichten der Drei (Marées, Fiedler, Hildebrand) hat mir kürzlich der Maler Dr. phil. Hermann Konnerth zugesendet: *Die Kunstlehre Conrad Fiedlers. Eine Darlegung der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst* (München und Leipzig, Piper 1909).

2) Alois Riehl, *Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst*, in der *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* XXI (1897) S. 283—306, XXII (1898) S. 96—114.

gestattet, Begriffsreihen nur anzudeuten, die vor Jahren noch ausführlicher Erklärungen bedurft hätten.

Fiedler geht aus von der Unterscheidung zwischen dem Schönen und der Kunst; er hält dafür, daß das Schöne zugleich enger und weiter als die Kunst sei, da es auch in andere Formen menschlicher Tätigkeit eingehe, aber nicht stets mit Notwendigkeit im Kunstwerk enthalten sei. Darum verweist er wegen dieses Nichtzusammenfallens der beiden Begriffe das Schöne in die eigentlich sogenannte Aesthetik, und fordert für die Kunst eine eigene Disziplin, die *Kunsttheorie,* die aufzubauen eben seine Absicht ist. Bevor er dies aber unternimmt, engt er jedoch sein Arbeitsfeld noch weiter ein, indem er hervorhebt, daß es eine Kunst im allgemeinen überhaupt nicht gebe, sondern nur Künste. Mithin nimmt er sich vor, ausschließlich die Tätigkeit der bildenden oder sichtbaren Künste zu erforschen, ohne damit die Möglichkeit von Folgerungen zu leugnen, die man von ihnen auf andere Künste ziehen könnte, er verwahrt sich jedoch dagegen, dieses weitere Problem anfassen zu wollen. In diesem also umschriebenen Gebiete gedenkt er übrigens, wie er es in der Tat durchführt, nicht mit der psychologischen oder beschreibenden Methode vorzugehen, sondern mit der logischen oder erkenntnistheoretischen, in dem ausgesprochen Kantischen Sinn der *Kritik der reinen Vernunft,* an die er sich beständig hält.

Das Hauptstück seiner Untersuchungen über die Kunst ist die Definition der Tätigkeit des Intellekts, die den Aufruhr der Empfindungen durch die Kraft des Gedankens und zugleich des Wortes, in dem der Begriff sich ausdrückt, bändigt: einer Tätigkeit, die das Unbestimmte ins Bestimmte, das Unendliche ins Endliche wandelt, aber eben deshalb die Welt der Sinne, die wie eine grenzenlose, den Begriffen und Worten sich entziehende Fülle erscheint, außerhalb von sich läßt. Daher die Täuschung, daß die in Wahrheit volle und echte Erkenntnis in den Sinnesempfindungen liege; und die stets erneuerten, aber trotzdem nichtigen Ansprüche des Sensualismus und Positivismus, den Gedanken durch die Empfindung zu ersetzen. Allein die anscheinend so reichen Empfindungen sind in Wirklichkeit arm, verworren, flüchtig; wer da meint, in ihnen die Wirklichkeit erhascht zu haben, findet die geöffnete Hand leer. Um sich der Sinneswelt zu bemächtigen, und um das zu erzielen, was die begriffliche Erkenntnis nicht erzielt, ist nötig,

so wie es diese tut, produktiv zu schaffen, neben den Begriffen und Worten die Darstellung und den Ausdruck des Sinnenhaften erstehen zu lassen, das Unbestimmte zugunsten des Bestimmten, das Unendliche zugunsten des Endlichen, aufzugeben, und eine andere und anders geartete Abstraktion zu bewerkstelligen. Das ist es nun gerade, was für den Teil, der ihr zukommt, die bildende oder sichtbare Kunst vollführt. Denn sind die Tastempfindungen nicht abzuziehen und hervorzubringen, ist ein Tastobjekt höchstens nachzuahmen und würde dann eine überflüssige Verdoppelung des Naturobjekts darstellen, so sind Malerei, Plastik, Architektur imstande, von den Naturfakten die reine *Sichtbarkeit* abzuziehen, indem sie sie zum Gegenstand der Betrachtung und Hervorbringung machen. Betrachten und Hervorbringen sind aber nicht zwei verschiedene Tätigkeiten, sondern ein einheitlicher Prozeß, der von den Empfindungen zu den Ausdrucksbewegungen geht; nichts Falscheres dabei, als die Ausdrucksarbeit wie einen Kampf zwischen Schau und Verwirklichung aufzufassen, in dem die Schau die Verwirklichung mit sich führt, das Psychische das Physische, dem psychophysischen Parallelismus gemäß. In dieser Weise befreit sich also der menschliche Geist von den Empfindungen und vervollständigt die intellektuelle Erkenntnis durch die künstlerische. Das Prinzip der Kunst ist mithin weder die Schönheit, noch der Begriff, noch die Nachahmung, nicht einmal das Gefühl, sondern die S i c h t b a r k e i t. Deren Organ ist das A u g e, das im Sehen konzentrierte Künstlerauge, das sich vom Auge des gewöhnlichen Menschen nicht deshalb unterscheidet, weil es anders oder mehr sähe, sondern weil es in p r o d u k t i v e r Weise sieht und sich das im Ernst zu eigen machen will, was ihm die Natur zugleich darzubieten und zu entziehen scheint. Die (bildende) Kunst ist die K l a r h e i t des autonomen Sehens; und als solche ist sie nicht der Wissenschaft dienstbar (die ebenfalls sieht, aber nur als Brücke zum Denken), vielmehr läuft sie mit dieser parallel oder divergierend, und fällt niemals mit ihr zusammen. Dieser Begriff der Kunst ist die unumgängliche Bedingung, wenn man die Geschichte der Kunst verstehen und erzählen will, um die sich so viele fruchtlos bemühen, weil sie sie mit der Geschichte der Ideen, der Gefühle, der praktischen Bedürfnisse, der Biographie oder Psychologie der Künstler usw. verwechseln. Aber eine wahre Geschichte der (bildenden) Kunst kann nichts anderes sein als Ge-

schichte der durch die Kunst vermittelten und enthüllten Erkenntnis, d. h. der Erkenntnis des Wirklichen, betrachtet unter dem Aspekt der Sichtbarkeit.

Wie ich schon sagte, findet sich bei Marées nichts weiter als die Feststellung der Natur der Kunst als einer Erkenntnis, die ausschließlich durch das Auge gewonnen und wesentlich malerisch ist, und das Wesen, d. h. die typische und ideale Organhaftigkeit des Naturobjekts zur Geltung bringen soll; bei Hildebrand aber sind die philosophischen Voraussetzungen Fiedlers nicht erweitert, fast nicht einmal erwähnt, und nur das Bestreben macht sich bemerkbar, den Charakter der künstlerischen Sichtbarkeit noch bestimmter zu fassen. Er sucht dies dadurch zu erreichen, daß er die »Nahsicht«, die die nicht künstlerische und gewöhnliche sein soll, von der »Fernsicht«, der eigentlich künstlerischen trennt; bei der ersten tastet das Auge den Gegenstand gleichsam ab und erfaßt ihn dreidimensional, während die zweite, nicht im Winkel, sondern in paralleler Richtung schauend, ihn als ein zweidimensionales Ganzes auffaßt, in dem die dritte Dimension in die Antithese der Oberfläche, folglich in Perspektive übersetzt erscheint [1]). Diese Fernsicht bringt das künstlerische Bild hervor, das mit dem natürlichen Organismus nichts zu tun hat und auch architektonisch genannt werden könnte; in ihm sind die Ausdehnungen der Teile nur durch das Ganze bestimmt; sie entfalten eine *Wirkungsform*, völlig verschieden von der *Daseinsform* des Objekts, wie es in der Natur ist. In allen sichtbaren Künsten ist das Bild insofern künstlerisch, als es zweidimensional oder malerisch ist: ihnen allen gemeinsam ist die *Reliefauffassung*, obzwar ihr Vorgehen häufig verschieden ist. So im Falle des Bildhauers, der von der Nahsicht zur Fernsicht fortschreitet, indem er die drei auf zwei Dimensionen zusammendrängt, während der Maler von der Fernsicht ausgeht, und sie mit den perspektivischen Werten der dritten Dimension verstärkt. Im übrigen polemisiert

---

1) Klar und ganz
Treten die Dinge aus Distanz in's Auge.
So wie in reinen Wassern du von oben
Himmel und Sträucher siehst; doch tauchst du drein,
Vergeht der Spiegel...
sagte, sechzig Jahre vor Hildebrand, ein italienischer Dichter, Tommaseo *(Die Frau)*.

Hildebrand gleich Fiedler gegen die Auffassung der Kunst als Naturnachahmung, sowie gegen die Begriffe und die Dichtung, die üblerweise in die Werke des Auges hinübergenommen oder ihnen vielmehr äußerlich angeheftet werden.

Wird dieser Komplex der Marées—Fiedler—Hildebrandschen Lehren uns vorgeführt, als wäre er von aktuellem Wert für unsere Zeit und das letzte Wort der Aesthetik (wie es die Ansicht von Konnerths Buch zu sein scheint, in dem auf die Darstellung und Lobeserhebung kein Wort des Widerspruches oder der Einschränkung folgt), so fühlt man sich aufgelegt, eine verneinende oder polemische Haltung dagegen einzunehmen. Nicht daß man die tief aufgefaßten und kräftig hingestellten Wahrheiten darin verkennen könnte oder wollte; aber diese Wahrheiten erscheinen uns, eben weil sie Wahrheiten sind, heute als fester Besitz, und bei unserer Untersuchung springen viel mehr die Mängel, die Lücken, die Unbestimmtheiten dieser Lehren hervor, die Probleme, die sie allenthalben suggerieren und doch nicht zu lösen versuchen.

Der Hauptmangel liegt in dem Vorsatz, eine philosophische Theorie der Kunst außerhalb eines philosophischen Systems aufzubauen und darum die Fragen, die die Kunst nicht anzugehen scheinen und die doch eng zu ihr gehören, gleichsam zu suspendieren: wenn es richtig ist, daß die Kunst, abgelöst von ihren Beziehungen zu Geist und Wirklichkeit, unverständlich und zunichte wird. Ein Beispiel: es mag hingehen, daß sich das Bedürfnis einstellt, das Problem der K u n s t von jenem des S c h ö n e n zu trennen, falls dieses letztere als außerkünstlerischer, und nur zufällig mit dem künstlerischen Werte zu verbindender Wert aufgefaßt wird; aber das Schöne der Aesthetik zuzuweisen, und die Kunst der Kunsttheorie aufzubehalten, bedeutet nichts anderes, als eine vorläufige und gefährliche Lösung, die, wenn sie endgültig genommen wird, geradezu als verfehlt zu bezeichnen ist. Denn was bedeutet dann das Schöne? Wie kann man seine Scheidung von der Kunst behaupten, wenn man nicht vorher sein Wesen definiert? Und wenn dies geschieht, wird man nicht etwa zugeben müssen, daß es sich wohl darum handelt, es von der Kunst zu trennen, wenn es außerästhetisch aufgefaßt wird, es jedoch mit der Kunst zu identifizieren, wenn es im ästhetischen Sinn genommen wird (seinen Begriff von empirischen Beimischungen säubernd, wie es übrigens auch mit dem der Kunst selbst zu geschehen

hat)? Weiter: es ist durchaus richtig, die intuitive Erkenntnis von der begrifflichen zu scheiden und ihre Rechte zu fordern; aber kann man in der Tat sagen, daß eine Scheidung in Wahrheit vollzogen worden ist, wenn die zwei Erkenntnisformen voneinander getrennt bleiben, und man nicht weiß, ob in der Verfassung des Geistes die Wissenschaft der Kunst oder diese jener voransteht, oder ob sich zwischen die beiden nicht andere Erkenntnisarten einschieben, oder welche andere ihnen vorausgehen oder nachfolgen? Und was ist denn die sogenannte »gewöhnliche« Erkenntnis und Betrachtung tatsächlich, angenommen, daß »gewöhnlich« nicht im landläufigen Sinn verstanden wird, in welchem Fall die Unterscheidung empirisch und psychologisch, aber nicht philosophisch und logisch wäre, wie dies Fiedler mit Recht fordert?

Sollte sie vielleicht nichts anderes als die rohe Emotionalität sein, die in Wahrheit gar keine Erkenntnis, weder gewöhnliche noch ungewöhnliche vermittelt? Selbst das, was man das Juwel unter Fiedlers Lehren nennen könnte, die Leugnung des *hiatus* zwischen Schau und Ausdruck, wird von der philosophischen Form, in der es erläutert wird, kompromittiert, als einfacher psychologischer Parallelismus; desgleichen wird von einem anderen Parallelismus, dem erkenntnistheoretischen, auch der Begriff der Sprache geschädigt, die als Analogon innerhalb der logischen Sphäre zu dem Ausdruckschaffen in der künstlerischen aufgefaßt wird.

Nähert man sich dem Problem der Kunst, so spiegelt sich derselbe Mangel in dem Vorsatz der Einschränkung auf das Gebiet der bildenden Künste wider: ein Vorsatz, der mit der willkürlichen Annahme zu rechtfertigen versucht wird, was in Wirklichkeit existiere, sei nicht die Kunst, sondern die Künste. Es ist aber vielmehr klar, daß der logische Nominalismus, der hier bekannt wird, die Behauptung zulassen würde, daß, was existiere, die einzelnen Kunstwerke seien, nicht die Kunst im allgemeinen; niemals aber, daß die Sonderkünste vorhanden seien, als welche Klassen von einzelnen Kunstwerken, darum reine empirische Abstraktionen, reine *nomina* sind. Fiedler jedoch, der nicht Nominalist, Fiedler, der Kantianer ist, konnte auf keine Weise das Universale der Kunst in Zweifel ziehen (tut dies auch niemals ausdrücklich); folglich konnte er sich auch nicht der Pflicht entziehen, die Natur der Kunst zu erforschen,

ob sie sich nun in der Malerei oder Dichtung, der Skulptur oder der Musik, oder in irgendeiner anderen empirisch umschriebenen Klasse offenbare. Daß er dies nicht getan hat, daß er der Grille nachgab, sich auf eine einzige Gruppe von Kunstwerken, die sogenannten sichtbaren, zu beschränken, hinderte aber, den Charakter dieser selben sichtbaren Künste zu erfassen, die vielmehr »Kunst« im allgemeinen sind. Der Begriff der »Sichtbarkeit« und jener des »schaffenden Auges« enthüllen sich dem, der schärfer zusieht, als nichts weiter denn Metaphern und Symbole, reich an polemischer Wirksamkeit, insoweit sie leugnen, daß die Kunst in begrifflicher Erkenntnis, Naturnachahmung oder Gefühlsbewegung beschlossen sei, aber arm an positiven Bestimmungen in dem, was die Kunst angeht, und gröblich falsch, wenn dann Metapher und Symbol für philosophische Definitionen genommen werden. Das physiologische Organ, das Auge, und der physiologische Sehvorgang gestatten als physiologische und naturalistische Begriffe keinen Uebergang zum philosophischen Begriff der Kunst, die geistige Tätigkeit ist; die Verherrlichung der Wunder des Auges, wie sie der Maler Marées verkündet, berührt uns eben in ihrer Naivität sympathisch und erinnert an ähnliche Lobpreisungen anderer und großer Künstler der Renaissance, Lionardos und Albrecht Dürers, sie verliert aber jeden Sinn im Munde des Idealisten Kantischer Herkunft Fiedler. Daß aber physiologisches Sehen und Kunst, Auge und Organ der Kunst nichts miteinander gemein haben, das wird einerseits durch die Tatsache erhärtet, daß weder das Hervorbringen noch das Genießen eines Gemäldes ohne die Erfahrung sämtlicher Sinne möglich wäre, anderseits durch die Widersprüche, in die Fiedler verfällt, wenn er dem Auge die Fähigkeit zuerkennt, die reine Sichtbarkeit zu erzeugen und dem Tastsinn z. B. abspricht, daß er die reine Tastbarkeit hervorbringen könne. Ein Tastobjekt, farblos, geruchlos, mit geschlossenen Augen und zugehaltener Nase berührt, das Objekt eines Menschen, der sich völlig zum Tastorgan macht (wie Catulls Freund *totus nasus*), müßte allein dadurch künstlerische Bilder von reiner Tastbarkeit hervorbringen können; kann er dies nicht (wie es sicher der Fall ist), so liegt der Grund darin, daß das Tasten ebensowenig für die Kunst hinreicht wie das Auge allein; denn Kunst ist nicht Sinnesempfindung, sondern geistige Erkenntnis und Tätigkeit. Auch ist es nicht wahr, wie Fiedler sagt, daß die Seheindrücke

durch Worte nicht wiedergegeben werden könnten, denn gleich allen anderen Eindrücken lassen sie sich wiedergeben und nicht wiedergeben; was u. a. durch ihn selbst bewiesen wird, nämlich durch eine hübsche Stelle seiner Maréesbiographie, in der er erzählt, wie es diesem schwer ringenden und unvollkommenen Maler gelungen sei, durch das Wort das »sehen« zu lassen, was er in seinen Gemälden nicht voll zum Ausdruck zu bringen vermochte [1]).

Ebensowenig Wert besitzt die von Hildebrand vorgeschlagene Scheidung zwischen Malerei und Skulptur (die nach ihm von entgegengesetzten Seiten ausgehen sollen, um zum selben Punkte zu gelangen), da die Außerzeitlichkeit der künstlerischen Tat das Vorher und Nachher ausschließt und die Identität des angenommenen Ankunftspunktes eben die Identität und Einheit der beiden, nur empirisch geschiedenen geistigen Vorgänge bezeugt.

Alles drängt also aus dem allzuengen Rahmen dieser Kunstlehren hinaus: der »Sichtbarkeit«, der »Raumwerte«, des »schaffenden Auges«, der »Ausdrucksvision« usw.; hinaus über diese Empirismen oder jenseits dieser Symbolismen, um zum Wesen der Kunst in der Welt des Geistes zu gelangen; dazu ist es nötig, die empirischen Gruppen der Sonderkünste, mithin auch die der bildenden Künste zu überwinden. Ein noch naiveres Symbol als das Fiedlers ist der von Hildebrand vorgeschlagene Begriff der F e r n s i c h t, als Merkmal der Kunst, verschieden von der Nahsicht, die den verstandesmäßigen und diskursiven Prozeß kennzeichnen soll: in Wirklichkeit handelt es sich hier nicht um physischen, mathematisch bestimmbaren Abstand, sondern um einen i d e e l l e n

1) »Da war es denn unvergleichlich, wie sich aus dem, was sich dem Auge darbot und aus dem, was man aus Marées' Munde hörte, allmählich ein wunderbarer Eindruck entwickelte. Das eine war nicht von dem anderen zu trennen. Hatten die Bilder etwas Unfertiges, Uebertriebenes, gewaltsam Willkürliches, so verschwand dies alles und man glaubte nur Vollendetes zu sehen. Marées vermochte mit einer seltenen Beredsamkeit das, was man sah, als dasjenige darzustellen, was er erstrebt hatte. Nicht nur wurde man durch ihn belehrt, aus der oft seltsamen und befremdlichen Erscheinung das wunderbare Gebilde seiner Phantasie herauszuerkennen; man wurde durch seine Worte hinausgeführt über die Unvollkommenheiten, die dem Auge doch nicht verborgen bleiben konnten: indem der Eindruck der Rede es über den Augenschein davontrug, unterlag man der merkwürdigsten Täuschung und man glaubte, in dem sichtbar Vorhandenen das Geschilderte nun auch wirklich sichtbar zu besitzen.« (*Schriften über Kunst*, S. 417.) Das einzige vollendete Werk von Marées ist hier in Neapel: die Wandgemälde im Bibliothekssaal des *Aquarium*.

Abstand, der diese Distanzierung, d. h. die Ueberwindung des gelebten Lebens, der bebenden und keuchenden Leidenschaft bezeichnet, durch die Kraft der Betrachtung oder Intuition, die an Stelle dessen zur Herrschaft gelangt. Es ist seltsam, daß ein Philosoph von Beruf, wie Riehl, der Fiedlers und Hildebrands Lehren zu studieren unternimmt, in der Absicht, sie auf die Dichtung auszudehnen und zur allgemeinen Kunsttheorie auszuarbeiten [1]), sich an den unglücklichen Begriff der Fernsicht klammert, statt die Metaphern und Symbole zu durchbrechen und hinter ihnen die intuitive Kraft zu entdecken, die weder malerisch, dichterisch, musikalisch, architektonisch noch irgend etwas anderes der Art an und für sich genommen ist, sondern dies alles in seinem Komplex und in seiner unteilbaren Einheit, und daß er, Symbol auf Symbol häufend, dies mittelst der Analogiemethode auf die Lehre von der Dichtung überträgt: eine rein mechanische Uebertragung jenes Prinzips. Es fiel Riehl demnach nicht schwer, durch Worte zu beweisen, daß in der Dichtung, als zeitlicher Kunst, genau dasselbe sich ereigne wie in den Künsten des Raumes, da dort der Fernsicht *das zeitliche Fernbild der Erinnerung* entspreche; daß in der Poesie gleich wie in der Raumkunst die *Reliefauffassung*, die *Wirkungsform* und alle anderen Kategorien, wie sie Hildebrand aufführt, vorhanden seien. Aber das zeitliche Fernbild der Erinnerung ist entweder auch seinerseits ein Symbol der Intuitionstätigkeit (d. h. man nennt Erinnerung die Darstellung eines Seelenzustandes, der, insofern als er dargestellt ist, für vergangen betrachtet wird) [2]); oder sie wird, wie das Riehl zuweilen zustößt, mit der sogenannten »Vergangenheitspoesie« verwechselt und ist dann ein psychologischer Begriff, ungeeignet, das Wesen der Dichtung, insofern sie Kunst ist, zu bestimmen [3]).

1) In den beiden Aufsätzen, deren Bibliographie oben gegeben wurde.

2) Auch unser De Sanctis hat einmal diesen Begriff der »Ferne« in die Kritik der Dichtung eingeführt; aber er identifizierte ihn schließlich mit der Phantasiekraft selber: »Die Ferne in der Dichtung (sagt er in seiner Vorlesung über den *Fünften Mai*) ist die Schau in der Einbildungskraft, das Sehen der Dinge durch sie, und wenn man versteht, diese zu erregen, sie aus der gemeinen Welt der Maße loszulösen und in eine höhere Region überzuführen, so vergrößert sich alles.« (*Scritti inediti o rari*, her. von Croce I, 131.)

3) Später, und unabhängig, wie es scheint, von Hildebrand und Riehl, ist derselbe Begriff der »Ferne« als Prinzip der Kunst von einem englischen Forscher, E. Bullough, vorgeschlagen worden: »*Psychical distance« as a factor in art and an aesthetic principle* (im *Journal of Psychology* von Cambridge, Juni 1912).

Außer dieser Unbestimmtheit und dieser symbolischen Form, die die Definition der Kunst mangelhaft erscheinen lassen, weist die Theorie der reinen Sichtbarkeit eine andere, schlimmere Lücke auf, denn sie vermag von dem organischen und architektonischen Grundwesen nicht Rechenschaft zu geben, das sie als Eigentümlichkeit des künstlerischen Bildes anspricht, von dessen Verbindung und Einheit (die nicht in der vorgefallenen Tatsache und der materiellen Existenz liegen), von den Verhältnissen, in denen es sich darstellt (die gleichfalls nicht die der wirklichen Dinge sind). Der Drang zu s e h e n kann nicht diese eigentümliche Umgestaltung erklären, diese echte und rechte Schöpfung, in der ein nicht ausgesprochenes Prinzip waltet, ein *nescio quid*, ein *quippiam quod quale ipsum sit non requiro*, wie Leon Battista Alberti gesagt hätte, und wie Fiedler selbst mit dem Lächeln dessen erklärt, der längst gefunden zu haben glaubt, was dieses *quippiam* sei: »der Ausdruck für die Notwendigkeit des sichtbaren Seins« [1]). In Wirklichkeit hat auch Fiedler es nicht gefunden; und das »Gesetz« der künstlerischen Gestaltung bleibt bei ihm wie bei seinen Nachfolgern ein *nescio quid*, ein Mysterium. Sind sie so von der »Sichtbarkeit« nicht zur geistigen Form der »Intuition« aufgestiegen, so haben sie die Intuition noch viel weniger zu der praktischen Form des Geistes und zum Empfinden in Beziehung zu setzen und wahrzunehmen vermocht, daß die Intuition Intuition des Empfindens ist und daß die Einheit, die Verhältnisse des Organismus des Kunstwerks von denen der Dinge und Fakten verschieden sind, weil die Welt der P h a n t a s i e , in der die Empfindung sich intuitiv widerspiegelt, von der r e a l e n verschieden ist. Deshalb behält das künstlerische Bewußtsein, das diese Theoretiker klugerweise von der naturalistischen Beobachtung getrennt halten wollen, in ihren Lehren trotzdem etwas Kaltes und Wissenschaftliches, gerade wie in den Schriften der Renaissancetheoretiker: es ist eine Klarheit ohne Wärme, ein Klassizismus, auf den die Romantik anscheinend gar keine Wirkung geübt hat; bei Marées findet sich sogar ein Hinweis, daß die Kunst als Darstellung von Typen aufzufassen sei, was vielmehr die Aufgabe der schematisierenden und klassifizierenden Wissenschaft ist. Indem sie gegen die Lehre von der Kunst als einer Sache des Gefühls reagierten (und diese Reak-

1) In einer der von K o n n e r t h a. a. O. S. 162 herausgegebenen Nachlaßschriften.

tion war gerechtfertigt), kamen sie schließlich dahin, die Bande der Kunst mit dem Gefühl geradewegs zu zerschneiden; sie befolgten so ihre trügerische Methode weiter, die darin bestand, die Kunst von allen anderen Geistesformen zu isolieren und sie auf diese Art mit dem Tode zu bedrohen, aus dem Wahn heraus, ihr gerade damit ein abstrakt r e i n e s Leben zu verleihen.

Wenn wir jetzt, gleichsam als Abschluß der von uns vorgebrachten Ausstellungen, noch bemerken wollten, daß die Art, in der Fiedler und die Seinen die Spezialisierung der Kunsttheorie auffaßten, durch die geringe Fruchtbarkeit ihrer Lehren als irrig bezeugt wird, die in allen ihren Schriften mehr wiederholt als entwickelt erscheinen und die vielseitigen Probleme der Kunst nicht erhellen, so hätten wir in Kürze alles vorgebracht, was vom Standpunkt der an ihnen zu übenden Kritik und ihrer besseren Begründung durch eine weiter ausgreifende und tiefere, stärker philosophische und systematische Theorie zu sagen wäre. Doch welche Ungerechtigkeit läge darin, eine Gruppe von Forschern einfach in solcher Weise zu behandeln, die sich des Problems der Kunst hingebend bewußt waren, es mit Ernst verfolgten und in einige der dunkelsten und schwierigsten Punkte kraftvoll eingedrungen sind! Wie viel Undankbarkeit, welche Gemütsroheit würde ich persönlich mir zuschulden kommen lassen, der ich hohe Achtung und Ehrerbietung für sie hege und ihre Schriften mit Nutzen studiert habe! Das früher abgegebene Urteil ist, da es — wie ich schon bemerkt habe — eine Antwort denen gegenüber darstellt, die diese Lehre als dem heutigen Stande der Aesthetik entsprechend bezeichnen, nicht sowohl ein Urteil über das Werk ihrer Gewährsmänner, als vielmehr die Darlegung einer Gedankenreihe, die darüber hinausgeht. Das wahre Urteil muß ein g e s c h i c h t l i c h e s Urteil sein, und unter Voraussetzung der von uns geübten Kritik, den Wert jenes Werkes im Verhältnis zu Ort und Zeit, in denen es entstanden ist, festlegen. Bei einer derartigen Umschreibung verschiebt sich sein Schwergewicht aus dem Negativen ins Positive, aus Tadel zum Lob; es ist dann nicht bloß möglich, die Grenzen der Lehre von Marées, Fiedler und Hildebrand zu verstehen, sondern ihr auch die verdiente Gerechtigkeit zuteil werden zu lassen.

Von ihrer geschichtlichen Stellung hatten weder der erste noch der dritte irgendeine klare Vorstellung; und das war auch bei Fiedler nicht gerade der Fall, der erst in seinen letzten Lebens-

jahren sich daran machte, die Geschichte der Kunsttheorien zu studieren. Konnerth, der hie und da versucht, diese historische Stellung zu umgrenzen, übertreibt nach meiner Ansicht nicht wenig, wenn er Fiedler als denjenigen bezeichnet, der dadurch, daß er die erkenntnistheoretische Forschung in Angriff nahm, für die Philosophie der Kunst der gleichen Forderung genügt hätte, die Kant für die Philosophie im allgemeinen erfüllte; er vergißt dabei nicht bloß die nachkantische Aesthetik, sondern auch die Kantische selbst wie die ihr vorausgehende, und übersieht auch den Zusammenhang mit Baumgartens Theorie der *cognito sensitiva*, die doch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf demselben Boden steht, auf den Fiedler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelangte. Der Fiedlers ähnliche Theorien — Trennung zwischen der Lehre vom Schönen und der Lehre von der Kunst, Scheidung und Gegensetzung von begrifflicher und intuitiver Erkenntnis u. dgl. — sind den Geschichtsschreibern der Aesthetik wohlbekannt. Und, um auf uns näherliegende Zeiten zu kommen, der energische Nachdruck, mit dem unsere Theoretiker die bildenden Künste als r e i n e F o r m (Sichtbarkeit) betonen, als unabhängig vom Begriff und von praktischen Zielen, war schon mehrere Jahrzehnte vorher in Italien bei de Sanctis, was die Dichtung, und in Oesterreich bei Hanslick, was die Musik angeht, hervorgetreten; gleichzeitig mit Marées und Fiedler jedoch in Frankreich bei Flaubert, was die Literatur im allgemeinen betrifft. Bedeutung und geschichtlicher Wert ihrer Lehren dürfen demnach nicht in der abstrakten Neuheit der Voraussetzungen und des Grundgedankens gesucht werden.

Wem jedoch der Tiefstand nicht unbekannt ist, zu dem die Aesthetik und die Kunsttheorie Deutschlands in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelangt waren; wer sich des Vordrängens von Materialismus und Positivismus in ganz Europa zwischen 1860 und 1890 erinnert, des daraus gefolgten Unverständnisses für das Problem der Kunst, der wird die Stimme jener Gruppe von deutschen Künstlern und Theoretikern als einen kraftvollen Protest gegen den ästhetischen Materialismus und Positivismus betrachten und imstande sein, seine wahre und hohe Bedeutung zu ermessen. Die Ueberbleibsel des alten metaphysischen (oder falsch metaphysischen und in der Tat willkürlichen und konfusen) Aesthetik vermochten damals nicht nur nicht den eindringenden Empirismus

und Psychologismus einzudämmen, sondern sie wurden selbst von ihm durchtränkt, und gaben Anlaß zu einem scheußlichen Gemisch, gleich widerwärtig für jede feine Künstlernatur wie für jeden ernsthaften philosophischen Geist. Anderseits erstarkten im tatsächlichen Leben der Kunst, durch den Rückschlag dieses selben Materialismus und Positivismus, die beiden einander entgegengesetzten Verirrungen: die soziale oder Tendenzkunst und die veristische oder der brutalen Wahrnehmung: die »These« und der »Abklatsch«. Und da erleben wir es, daß ein Maler, ein Bildhauer und ein Kunstfreund, geboren in Deutschland, aber lange in unserm Italien lebend, wo sie das Schauspiel zweier großer und reiner Kunstperioden vor Augen hatten, Altertum und Renaissance, und die mit Ehrfurcht den praktischen und theoretischen Lehren der gewaltigen Künstler lauschten, die in diesen glorreichen Epochen gewirkt hatten [1]), daß sie in so feindlichen Zeiten das Bewußtsein dessen wiedererlangen, was die Kunst in ihrer ungehemmten Natur ist, und dies, wenngleich durch provisorische Begriffe, Symbole und unsichere Formeln hindurch, aus fester Ueberzeugung bekräftigen. Und wie der von den dreien, der der Philosoph dieser kleinen Gemeinde war, in der Einsicht, daß die Wurzel des Irrtums in der psychologischen, auf die Kunst angewandten Methode zu suchen sei, und Kraft schöpfend aus der Tradition des größten Denkers seiner Nation, Kant (den er weitaus tiefer verstand als seine neukantischen und positivistischen Zeitgenossen), nun die Polemik gegen die psychologische Aesthetik aufnimmt und das Kunstproblem wieder auf seine erkenntnistheoretische Grundlage stellt. Was will es dagegen besagen, daß er seine Forschungen nicht weit genug ausgedehnt und nicht mehr vertieft hat, wenn diese Rückkehr zur richtigen Methode, die gesunde Auffassung der Kunst, die er mit seinen beiden Freunden teilte, hinreichen, um seinem Werk größten Wert zu verleihen und sein Forscherleben zu ehren? Auch darf man nicht vergessen, daß Fiedler, mit Hilfe der Studien über die Sprache, das Verdienst hat, mehr als jeder andere in seiner Zeit, das enge Band zwischen Bild und Ausdruck erkannt zu haben, etwas, das damals noch eines der am oberflächlichsten behandelten Teile der Wissenschaft der Aesthetik war.

1) Vgl. was Fiedler, *Schriften über Kunst*, S. 423, über Marées sagt, sowie die von Konnerth herausgegebenen Nachlaßschriften S. 161—163.

Aus diesen Gründen möchte ich nicht zögern, mit der Behauptung zu schließen, daß die Fiedlersche Lehre von der Kunst, vom geschichtlichen Standpunkte aus betrachtet, das Bedeutendste ist, was Deutschland während der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts im Bereich der Aesthetik hervorgebracht hat.

# ANHANG.

## EIN EKLEKTISCHER VERSUCH IN DER GESCHICHTSSCHREIBUNG DER BILDENDEN KÜNSTE.

In einem sehr wertvollen Buche, Wölfflins *Klassischer Kunst*, läßt sich der Einfluß der Theorien über die künstlerische »Sichtbarkeit«, besonders des Schriftchens von Hildebrand beobachten. Wölfflin vergleicht es mit »einem erfrischenden Regen auf dürres Erdreich gefallen« [1]), aber weiterhin auch einem »stacheligen Kränzlein« geflochten auf die Stirn der Kunsthistoriker; auf jeden Fall beurteilt er es als ein Werk von außerordentlicher Bedeutung für den Fortschritt dieser Studien und einen guten Schritt vorwärts auf dem Wege zu den so lange Zeit hindurch vernachlässigten und verfehmten ästhetischen Problemen.

In der Tat habe Hildebrand gesagt: »Die historische Betrachtungsweise hat dazu geführt, mehr und mehr die Unterschiede und den Wechsel der Kunstäußerungen in den Vordergrund zu bringen; sie behandelt die Kunst als Ausfluß der verschiedenen Individuen als Persönlichkeiten, oder als Erzeugnis der verschiedenen Zeitumstände und nationalen Eigentümlichkeiten. Daraus erwächst die falsche Auffassung, als handle es sich bei der Kunst vor allem um die Beziehung zum Persönlichen und zu den nicht künstlerischen Seiten des Menschen, und jedes Wertmaß für die Kunst an sich geht verloren. Die Nebenbeziehungen werden zur Hauptsache und der künstlerische Inhalt, der unbekümmert um allen Zeitenwechsel seinen inneren Gesetzen folgt, wird ignoriert.«

Wölfflin, der schon in seinem Jugendwerk über Renaissance und Barock [2]) die Psychologie des Barockstils, d. h. die geistige Verfassung, der er entspricht, erforscht hatte, erscheint diese Kritik, wenn auch nützlich, so doch »einseitig und hart«. Für seinen Teil meint er, »die

---

1) Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst.* Eine Einführung in die italienische Renaissance (1898; ich zitiere nach der 3. Auflage, München, Bruckmann 1904).

2) *Renaissance und Barock.* Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien (München, Ackermann 1888).

Charakteristik der Künstlerpersönlichkeiten, der individuellen Stile und der Zeitstile wird immer eine Aufgabe der Kunstgeschichte bleiben und ein starkes menschliches Interesse erwecken, aber das größere Thema der »Kunst« hat die historische Wissenschaft in der Tat fast ganz aus den Händen gegeben und einer von ihr gesonderten Kunstphilosophie überlassen, der sie doch andrerseits schon so oft die Existenzberechtigung abgesprochen hat«. So kommt Wölfflin zu dem Schlusse, das Natürlichste und Gerechtfertigtste wäre doch, daß nunmehr »jede kunstgeschichtliche Monographie zugleich ein Stück Aesthetik enthielte«.

Schon in diesen Worten, in jenem »Stück Aesthetik«, das in die Darstellungen der Kunstgeschichte eingeführt werden müßte, zeigt sich ein gewisser Dualismus, der sich auch im weitern Verlauf des Buches behauptet, besonders im zweiten Teil, der innerhalb der italienischen Renaissancekunst zuerst die neue Gesinnung, dann die neue Schönheit, an dritter Stelle die neue Bildform untersucht. Dieser Dualismus ist denn auch mit der größten nur wünschbaren Deutlichkeit in den Schlußworten auseinandergesetzt, die ich hier anführe:

»Es gibt eine Auffassung der Kunstgeschichte, die in der Kunst nichts anderes sieht, als eine »Uebersetzung des Lebens« in die Bildsprache und die jeden Stil als Ausdruck der herrschenden Zeitstimmung begreiflich zu machen versucht. Wer wollte leugnen, daß das eine fruchtbare Betrachtungsweise ist? Allein sie führt doch nur bis zu einem gewissen Punkt, fast möchte man sagen, nur bis dahin, wo die Kunst anfängt. Wer sich nur an das Stoffliche im Kunstwerk hält, wird vollkommen damit auskommen, allein sobald man mit künstlerischen Werturteilen die Dinge messen will, ist man genötigt, auf formale Momente zu greifen, die an sich ausdruckslos sind und einer Entwicklung rein optischer Art angehören.

So sind Quattrocento und Cinquecento als Stilbegriffe mit einer stofflichen Charakteristik nicht zu erledigen. Das Phänomen hat eine doppelte Wurzel und weist auf eine Entwicklung des künstlerischen Sehens, das von einer besonderen Gesinnung und von einem besonderen Schönheitsideal im wesentlichen unabhängig ist.

Die große Gebärde des Cinquecento, seine maßvolle Haltung und seine weiträumige starke Schönheit charakterisieren die Stimmung der damaligen Generation, aber alles, was wir ausgeführt haben über die Klärung der Bilderscheinung, über das Verlangen des gebildeten Auges nach immer reicheren und inhaltsvolleren Anschauungen bis zu jenem einheitlichen Zusammensehen des Vielen und dem Zusammenbeziehen der Teile zu einer notwendigen Einheit sind formale Momente, die sich aus der Stimmung der Zeit nicht ableiten lassen.

Auf diesen formalen Momenten beruht der klassische Charakter

cinquecentistischer Kunst. Es handelt sich hier um Entwickelungen, die überall sich wiederholen, um durchgehende Formen der Kunst; was Raffael vor der älteren Generation voraus hat, ist dasselbe, was bei ganz anderen Aufgaben einen Ruysdael unter den holländischen Landschaftern zum Klassiker macht.

Damit wollen wir durchaus nicht einer formalistischen Kunstbeurteilung das Wort geredet haben: »das Licht gehört freilich dazu, den Diamanten blitzen zu machen.«

Daß aber eine derartige Auffassung der Kunstgeschichte nicht sowohl formalistisch als d u a l i s t i s c h sei, braucht nicht besonders dargelegt zu werden: der Verfasser bekennt dies selbst mit seiner doppelten Wurzel, dann mit seinen »Ausdruckswerten« ,denen sich rein »formale« und »ausdruckslose« Werte — »unableitbar« von jenen — zugesellen. Dergleichen braucht keine Widerlegung, denn es handelt sich hier um eine in der Geschichte der Aesthetik längst überwundene und abgetane ästhetische Einstellung, die auf eine allgemeine philosophische Einstellung verweist, deren Unfaßbarkeit und Widerspruch seit langem zutage liegt.

Nützlicher wird es sein, der Ursache nachzugehen, weshalb Wölfflin und andere treffliche Kunstkenner sich diese seltsame Theorie zu eigen gemacht haben; formalistisch bei den Radikalsten und Konsequentesten, dualistisch bei den Vorsichtigeren und Eklektischeren. Diese Ursache liegt eben in dem Vertrauen, das zunächst einem m a t e r i e l l e n Begriff der Kunst geschenkt wurde, der Kunst, die auf diese Art mit den Affekten in ihrer praktischen Wirklichkeit oder in ihren praktischen Offenbarungen (die »Ausdruck« nur im praktischen Sinne dieser Bezeichnung sind) verwechselt und identifiziert wurde: daher eben auch das Bestreben der falsch verstandenen Kunstgeschichte, die Kunst nicht insoweit sie Kunst ist zu betrachten, sondern als Urkunde oder Anzeichen individueller oder sozialer Gemütszustände. Wird man sich dessen bewußt, oder leuchtet wenigstens eine Ahnung davon auf, was die Kunst eigentlich sei, nicht Leidenschaft, sondern Schönheit, nicht psychologischer Stoff, sondern theoretische Form, stürzt oder wankt der ursprüngliche materielle und praktische Begriff, so wird als Reaktionserscheinung, zugleich mit der praktischen Erklärung des Inhalts, auch jeglicher Inhalt selbst verworfen, man gelangt zu dem geräuschvoll verkündeten Glauben, Kunst sei reine Form, nichts ausdrückend, schön an sich, oder es wird wohl auch, n e b e n Inhalt und Ausdruck, die Form oder Schönheit als ergänzender Bestandteil gesetzt. Der schwierige Punkt liegt in der Einsicht, daß die Form stets ausdrucksvoll und zugleich, daß der Ausdruck stets reine Form und reine Schönheit ist, da die künstlerische Tat die Leidenschaft in Schau verwandelt und damit ein Schönes hervorbringt. Ausdruckslose, an sich schöne, rein plastische

oder malerische Formen, das sind Dinge, von denen sich wohl reden läßt, die aber nur als »*flatus vocis*« vorhanden sind: Figuren in einer oder der anderen Weise anzuordnen, so oder so, Körper von Menschen oder Tieren, von Pflanzen und allen sonstigen Dingen zu imaginieren, so oder so das Gemälde zu beleuchten usw., das ist das Werk der Phantasie selbst, zugleich gebunden und frei, aus einem besonderen Fühlen sprießend und ein besonderes Phantasma schaffend, das nicht mehr jenes Fühlen ist, weil es zugleich dieses und mehr als dieses ist. Nicht nur eine Landschaft ist ein »Seelenzustand«, sondern jede Linie, jede Farbe, jeder Ton ist die Verkörperung oder die Wirklichkeit jenes »Seelenzustandes«.

Eine andere Stelle Wölfflins mag bestätigen, daß der Ursprung seines Irrtums wirklich der von uns beschriebene ist: »Die Kunstgeschichte muß sich einmal auf ihre formalen Probleme besinnen, die nicht damit erledigt sind, daß ein Schönheitsideal gegen das andere abgegrenzt, d. h. daß Stil von Stil peinlich unterschieden wird, diese formalen Probleme fangen schon viel weiter vorn an: beim Begriff der Darstellung als solcher. Hier ist noch sehr viel zu tun. Ueber die Entwicklung der Zeichnung, der Licht- und Schattenbehandlung, der Perspektive und Raumdarstellung usw. müssen zusammenhängende Untersuchungen gemacht sein, wenn die Kunstgeschichte nicht nur Illustration der Kulturgeschichte sein will, sondern auf eigenen Füßen stehen soll. Einstweilen sehen alle diese Versuche noch etwas fadenscheinig aus, aber wenn die Zeichen nicht täuschen, so ist der Augenblick da, wo diese wichtigen Ergänzungsarbeiten aufgenommen werden, als Beiträge zu einer allgemeinen ‚Geschichte des künstlerischen Sehens'.«

Auf der einen Seite wird also die Kunstgeschichte verworfen, falls sie als reine Kulturgeschichte behandelt wird, auf der anderen eine Kunstgeschichte anerkannt, die nicht b l o ß Kulturgeschichte, sondern a u c h Geschichte des künstlerischen Sehens, der ausdruckslosen Form ist. Einem Gleichgewichtsmangel tritt ein anderer gegenüber, oder die S u m m e zweier Gleichgewichtsmängel; was fehlt, ist eben das G l e i c h g e w i c h t, oder, außerhalb aller Metapher, die wahre und eigentliche Kunstgeschichte, auf eigenen Füßen stehend, d. h. ihre Autonomie behauptend und betätigend.

Wir wollen Wölfflins Buch nicht in den Einzelheiten verfolgen, weil es uns nur darum geht, sein Programm zu untersuchen; ein einziges Beispiel, das seiner geschichtlichen Darstellung entnommen ist, kann zeigen, wie die von ihm angewendete Methode seine Forschung hemmt. »Das Cinquecento bringt den beruhigten Fluß der Linie. Dasselbe Modell würde jetzt ganz anders gezeichnet werden, weil eben die Augen anders sehen.« Es ist klar, daß die Augen, die anders sehen, vielmehr die Seele sind, die anders fühlt, träumt, begehrt: das mußte untersucht und die

Einheit dieses neuen Empfindens und dieser neuen Linienbewegung festgestellt werden. Allein Wölfflin fährt fort: »Es ist aber, als ob überhaupt ein neues Mitgefühl für die Linie wachgeworden sei; es wird ihr wieder ein Recht zugestanden, sich auszuleben.« Eine Darstellung, die etwas Fabuloses, mindestens Mythologisches an sich hat: *res loquuntur, non tantum ferae.* »Man vermeidet die harten Begegnungen und die heftigen Brechungen, das Knickwerk und das kurzatmige Geschlängel. Perugino hatte angefangen und Raffael mit unübertroffener Feinfühligkeit fortgefahren«, als wenn Perugino oder Raffael es unternommen hätten, sich so der nächsten Vergangenheit aus Liebe zur fließenden Linie oder aus Abneigung gegen die Gerade und den Winkel entgegenzustellen, nicht aber durch das Ganze ihrer Seele, die neu, und darum der ihr vorausgehenden zugleich verbunden und entgegengesetzt war.

Damit soll nicht gesagt sein, daß Wölfflins Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung gänzlich vom Wege abgeirrt sei. Sie ist auf gutem Wege, insofern seine Deutungen richtigerweise von der geistigen Verfassung oder *Gesinnung* ausgehen und damit einen guten Teil der Malerei erklären. Statt aber dann alles übrige ohne Rest zu erklären, um fortzuschreiten auf dem gleichen Wege, d. h. den Begriff des Ausdrucks schärfer zu fassen, wird ein neuer Weg, dem ersten parallel oder höchstens mit ihm zusammenlaufend, eingeschlagen. Es ist ganz vortrefflich, daß die Geschichtsschreibung der bildenden Kunst wieder der Philosophie der Kunst oder Aesthetik genähert wird; allein man muß dies zu Ende denken und sich nicht an halben Begriffen, die etwas Gleichnisartiges und Metaphorisches an sich tragen, genügen lassen; die Begriffe müssen stets in kritischer und darum systematischer Art festgelegt, nicht aber zusammengekoppelt werden, indem man sie, ohne sichs dessen zu versehen, philosophischen Auffassungen entnimmt, die einander widerstreiten.

Statt seine Ansichten über Kunst und Geschichtsschreibung zu vertiefen und zu vereinheitlichen, hat Wölfflin jedoch fortgefahren, an seiner »Geschichte des Sehens« weiterzuarbeiten, indem er diesem Problem ein Buch widmete, das in wenigen Jahren drei Auflagen erlebt hat. (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.* München, Bruckmann 1915. 3. Aufl. 1918.) Er ist sich übrigens bewußt, damit keineswegs eine volle Geschichte der Kunst zu geben, sondern nur das, was er verschiedentlich eine »innere Geschichte«, eine »Naturgeschichte«, eine »beschreibende Geschichte« nennt, damit also ebensosehr von der »Qualität«, d. h. von der Schönheit oder Häßlichkeit der Werke absehend, wie von dem »tatsächlichen Inhalt«, der von den einzelnen Künstlern in sie gebracht wird; in der Tat geht es um nichts anderes als um die geschichtliche Abfolge der »Stile« (z. B. des »linearen« und des »malerischen«), mit anderen Worten

um Abstraktionen: es ist das nicht minder eine abstrakte Abfolge, so sehr, daß er sich zuletzt die Frage nach der Ursache vorlegen muß, die die Aufeinanderfolge oder den Wechsel der Stile bestimmt; er betrachtet sie zum Teil als eine Frage, die aus der »beschreibenden Kunstgeschichte« herausfällt, zum Teile unternimmt er es, sie zu beantworten, indem er die Ursache jenes Wechsels in zwei zusammenwirkende Momente verlegt, in die innere Nötigung zur Entwicklung der verschiedenen Formen und in das Wirken äußerer Umstände (S. 247). Daß im übrigen die fünf Begriffspaare, die er »Kategorien der Anschauung« nennt — nämlich die Entwicklung 1. vom Linearen zum Malerischen; 2. von der Fläche zur Tiefe; 3. von der geschlossenen zur offenen Form; 4. vom Vielfachen zum Einheitlichen; 5. von der absoluten zur relativen Klarheit der Objekte — recht ungenau und schwankend sind, gibt der Verfasser selbst zu (S. 32—33). Allein der wesentliche Punkt ist schon berührt worden: eine solche Geschichte ist Pseudogeschichte; und auf denselben Punkt führt auch der hie und da eingeführte Vergleich mit den »Sprachen« und der »Sprachgeschichte« zurück, denn diese sind eben Abstraktionen und abstrakte Geschichte. Will man aus den Abstraktionen zur Realität fortschreiten, so finden sich hinter diesen begrifflichen Unterscheidungen nicht mehr Unterscheidungen der reinen Form, d. h. ästhetische, sondern solche des psychischen Inhaltes, von verschiedenen Empfindungsweisen, d. h. man kehrt zu jenen Betrachtungen über die *Gesinnung*, die Seelenverfassung zurück, von denen man sich zu entfernen gewähnt hat, um die Geschichte der künstlerischen Form, die *Darstellung* zu verfolgen, eine unausweichliche Sache, weil in der Abstraktion bekanntermaßen das dialektische Band von Inhalt und Form verloren geht und man stets damit endet, statt der Kunst diesen oder jenen Teil ihres abstrakten Stoffes in der Hand zu behalten. Aus einer Anmerkung eines Schriftchens von K. Voßler in den *Wissenschaftlichen Forschungsberichten* (Gotha, Perthes 1919, I, S. 57—58) ersehe ich, daß ein paar deutsche Literaturhistoriker, O. Walzel und Fritz Strich, Wölfflins Methode auf ihr Sonderfach zu übertragen versucht haben: Vossler begegnet dem mit klugem Skeptizismus. Vielleicht wäre es besser am Platze gewesen, dieser Skepsis den Ausdruck der Verwunderung vorangehen oder folgen zu lassen, wie man in der Literaturgeschichte die Untersuchung der »Stile« und die »Stilgeschichte« für Fortschritt oder eine wissenschaftliche Neuerung nehmen konnte: gehören sie doch der alten äußerlichen rhetorischen Betrachtungsweise der Literatur an, wie der oberflächlichen und willkürlichen Geschichtsschreibung, die durch eine derartige Betrachtungsweise hervorgerufen wurde. Die neue Schule mithin:

perchè volle veder troppo davante
di rietro guarda, e fa ritroso calle [1]).

Allein die Tatsache dieser rückläufigen Bewegung darf uns sicherlich nicht hindern, den einzelnen überaus feinen Bemerkungen Wölfflins über bestimmte Kunstwerke, der Wahrheit mancher Gedanken (so der Polemik gegen den Wahn, daß die Kunst Nachahmung oder Spiegel der Wirklichkeit, nicht aber Schaffen sei), besonders aber der Forderung einer rein künstlerischen Geschichte der Kunst, die sein Werk zum Ausdruck bringt, größten Wert beizumessen, obwohl diese, unserer Ansicht nach, nur zustande kommen wird, wenn man sie auf einem etwas anderen Weg sucht. Im übrigen sei auf den folgenden Aufsatz verwiesen.

---

1) Dante, Inferno XX, 38:

»Weil er zu weit vorauszublicken sann
Blickt er zurück nun im verkehrten Zuge.«
(Gildemeister).

4.

# DIE KRITIK UND GESCHICHTE DER BILDENDEN KÜNSTE UND IHR GEGENWÄRTIGER ZUSTAND.

(1919)

In der heutigen Kritik und Geschichte der bildenden Künste macht sich wieder der Gedanke geltend (und hat nicht geringes Glück), daß die Malerei wie jede der übrigen Künste dieser Gruppe einen besonderen und eigenen Hintergrund habe, der sie von der Dichtung unterscheide, und deshalb auch eine besondere Form von Kritik und Geschichte, eine besondere Methodik erfordere.

In der Tat, da die entgegengesetzte, von mir verfochtene Lehre — von der Einheit der Künste und von dem völlig äußerlichen und außerästhetischen Wesen ihrer Unterteilungen — auf der Untersuchung der physischen und naturalistischen Illusionen und der Kritik dieser Teilungslehren beruht, deren Absurditäten sie ans Licht stellt, so erschiene die Forderung und Erwartung begründet, daß die Wiederaufnahme des alten Gedankens in derselben zugleich spekulativen und geschichtlichen Weise erfolge, d. h. mit theoretischer und wissenschaftlicher Strenge, eben deshalb, weil man sich einer gut gerüsteten Gegnerschaft gegenüberfindet. Ich könnte für meinen Teil auf dieser Forderung bestehen, und solange sie nicht erfüllt ist, den Gegner zurückweisen, weil er sich auf einer niedrigeren Stufe als die von ihm bekämpfte Lehre befindet. Allein es ist zuweilen zum Vorteil der Wissenschaft nützlich, die Gegner zu treffen, wo immer sie sich befinden mögen, besonders wenn sie, wie in diesem Falle, im allgemeinen scharfe und folgerichtige Geister, und in diesen Dingen, auf die sie ihre Studien gerichtet haben, gar sehr erfahren und unterrichtet sind.

Nur ist es nicht meine Schuld, wenn ich gezwungen bin, ihre Thesis von der Sonderart der Malerei wie jeder anderen bildenden Kunst, in der Form einer einfachen B e h a u p t u n g zu nehmen, denn sie präsentiert sich, abermals nicht durch meine Schuld, nun einmal in diesem einfachen Kleide. Einige moderne Versuche der Theoretisierung, auf die sie sich berufen könnten, und die auf die veraltete Theorie Lessings folgten — so z. B. der Paters — erweisen sich logisch als derart schwach, daß sie, während sie behaupten, jede Kunst habe ihre »besondere Folge von Eindrücken und einen unübertragbaren Reiz«, doch zugleich wieder hervorheben, jede Kunst strebe von sich aus zu etwas anderem, »strebe zur Sphäre der Musik«. So bekräftigen sie damit abermals den Grundsatz der Einheit und Identität, in der unlogischen Form einer aberwitzigen Tendenz und des Strebens einer jeden nach einem Ziel hin, das außerhalb ihrer eigenen Natur liegt.

Da nun der logische Werdegang dieser Behauptungen, der entweder gar nicht vorhanden oder nur rudimentär ist, nicht erfaßt werden kann, so bleibt nichts übrig, als unter steter Bedachtnahme auf die Tatsachen, die sie suggeriert haben, und die Ziele, die sie zu erreichen suchen, zu erforschen, welche die Beweggründe sind, die sie bestimmen, welche die Wirkungen, die von ihnen ausgehen. Es sind das Beweggründe und Wirkungen, die sich mir mit voller Deutlichkeit während der Lektüre der bisher von den neuen Kritikern und Historikern veröffentlichten Schriften ergeben haben, unter denen ich unter den jüngsten und kühnsten Longhi nennen möchte, der durch seine vielen Kunstkenntnisse, besonders aber dadurch, daß er ein, wie die Deutschen sagen, »temperamentvoller« Schriftsteller ist, einen bemerkenswerten Einfluß auf die gegenwärtigen Kunstgeschichtstudien in Italien ausübt.

An sich genommen, ist in diesem Falle der Beweggrund gerechtfertigt, denn er entspringt aus dem richtigen Gefühl, in der Malerei wie in den übrigen bildenden Künsten müsse man allein das wahrhaft Künstlerische, allein die ästhetische Form suchen, genießen und verstehen, nicht aber den in mannigfacher Weise anziehenden Stoff, der in der Form aufgelöst und überwunden ist. Daher die Polemik gegen die philosophischen, symbolischen, historischen Auslegungen der Malerei, wie gegen die affektvollen und rednerischen. Wer vor einem Gemälde die darin angedeuteten Begriffe wiederdenkt, sich der in ihm vorgeführten geschichtlichen Ereig-

nisse erinnert, wer in seinem Innern daraus ein Lustgefühl oder einen Antrieb zum Handeln schöpft, Dinge, die vorher als stoffliche Voraussetzungen oder als der Seele des Malers fremde Bestandteile da waren, der ist noch nicht dahin gelangt, das Gemälde als Gemälde, d. h. insoweit es Kunst ist, in sich aufzunehmen, er hat den ästhetischen Eindruck noch nicht erhalten oder hat aufgehört, ihn weiter zu erhalten.

Damit ist aber kein Merkmal gegeben, das der Malerei besonders zukäme, da derartiges in der Dichtung, der man in dieser Hinsicht doch die Malerei entgegenzustellen pflegt, vollkommen in der nämlichen Weise zutrifft; wir Kritiker und Geschichtsschreiber der Dichtung sind ebenso gezwungen, gegen die Verständnislosen zu polemisieren, die in ihr das Lehrhafte, das Geschichtliche, den versteckten Sinn, die stofflichen Erregungen suchen, und wir müssen beständig erinnern, daß die Dichtung ganz in der Form liegt, im Lyrischen, im Rhythmus (auch im Falle eines langen Romans oder einer verwickelten Tragödie), etwas, das mehr und weniger als die oben erwähnten Dinge ist und sich vom philosophischen Satz unterscheidet, weil es Intuition ist, von der Vorstellung oder dem historischen Urteil, weil es jenseits oder diesseits der Unterscheidung von Wirklich und Unwirklich sich befindet, von der praktischen Erregung, weil es jenseits oder diesseits von der Praktik liegt, die Erregung gestaltet, sie dadurch aus ihren Schranken löst und das ewige Drama der Welt in sie einschließt. Die Scheidung der alten Aesthetiker zwischen nachahmenden Künsten (als Plastik, Malerei, Dichtung) und nicht nachahmenden (als Architektur und Musik) macht uns längst lächeln, denn schon die Möglichkeit, daß es nichtnachahmende Künste gebe, erregt den Verdacht, daß Kunst überhaupt niemals »nachahmend« sei; mit anderen Worten und um bei unserem Falle zu bleiben, die Identität der theoretischen Forderung und die Identität der ihr entsprechenden Polemik, in Dichtung wie in Malerei, dienen, weit entfernt, beide zu trennen, eben dazu, noch einmal ihre Einheit zu bekräftigen.

Da die neuen Kritiker und Historiker nun aber dieser Identität nicht inne werden und darum den richtigen Weg verfehlen, nämlich in der Malerei das rein Aesthetische zu suchen (dank einer Analyse am Aeußerlichen, üblerweise zersplittert in Dichtkunst, Malerei, Plastik, Musik, Baukunst usw.), sowie in jedem ungeteilten

Werk der Malerei das ungeteilt Aesthetische und Geistige, das ihm eigen ist, so geraten sie in eine Sackgasse, da sie den ästhetischen Charakter der Malerei nicht in den Werken selbst, sondern in dem suchen, was sie (äußerlich) von den Werken der Dichtung verschieden erscheinen läßt. Aber was ihnen dann zu erfassen gelingt, ist keine Malerei, kein Kunstwerk, kein ästhetischer Akt mehr, sondern es sind Linien, Farben, Klänge, Licht und Schatten, Helldunkel, Sfumato usw. In diesen Dingen läge nach ihrer Meinung die Wirklichkeit, die einzige und wahre Wirklichkeit der Malerei; aber auch damit, auch mit dieser Verdrehung, wiederholen sie schon etwas, das ganz genau so auch bei der Dichtung der Fall ist, deren Wesen man vor Zeiten häufig ebenso in empfindungsvolle Worte, in Metaphern, Figuren, Versmaße setzte wie heute, unter veränderten Formeln, in gewisse stilistische und rhythmische Prozeduren. In beiden Fällen entspringt der Irrtum daraus, daß man sich mit solcher Beflissenheit oder mit solchem Wahnglauben an die reine Form klammert, daß man statt der r e i n e n Form — die in der Aesthetik zugleich völlig Inhalt ist, d. h. der Inhalt, insoweit er Form ist — die a b s t r a k t e Form in der Hand behält: ein Irrtum aller Rhetoriken, auch der feinsten und ausgesuchtesten.

Es gibt in der Geschichte der Aesthetik einen Philosophen, der diese Einstellung zur abstrakten Form in hervorragendem Maße verkörpert: H e r b a r t; er hielt geradezu dafür, daß die Kunstschönheit, wie jede andere Schönheit, sich in einfachen formalen Verhältnissen erschöpfe, Gedanken in der Dichtung, Linien und Farben in der Malerei, Umrissen in der Plastik, Tönen in der Musik, und er verwies alles übrige, als dem reinen Aesthetischen fremd, in den mannigfachen, je nach Umständen interessierenden Inhalt; auch hörte er nicht auf, gegen die zu wettern, die in einer Kunst die Vollendung einer anderen suchten, »die Musik für eine Art Malerei, die Malerei für Poesie, die Poesie für eine hohe Plastik, und die Plastik für eine Art von ästhetischer Philosophie halten«. Aber es ist auch bekannt, daß keine der ästhetischen Schulen so wenig fruchtbringend wie die Herbartsche gewesen ist, der es niemals gegeben war, zur konkreten Realität der Kunst vorzudringen. Das will nicht besagen, daß der strenge deutsche Philosoph des Formalismus nicht von einem im Ursprung gesunden Gedanken geleitet war: der Opposition gerade gegen die Begriffs- oder Ideenästhetik intellektualistischer oder realistischer Art, gegen

jene des Gefühls oder der Leidenschaft, und von der Abneigung gegen jene Kritiker, die vor den Kunstwerken »das Objekt verschwinden lassen«, sich der Rührung überlassen oder in Ekstasen und mystische Krämpfe verfallen; gegen jene »schrecklichen Bewunderer«, die trotz der klassischen Ruhe, durch die die wahren Künstler ihren Werken das Siegel wachsamer Sorge und des Gleichgewichts aufdrücken, in jene so wohl bemessenen und wohl umgrenzten Werke ihre unendliche Sehnsucht nach Glück einschmuggeln, gleichsam als wollten sie sie durch ihre Auslegung zerbrechen und von neuem schaffen, um dann das, was sie hineingelegt haben, als Offenbarung eines überlegenen Geistes wieder hervorzuziehen. Ein Ausspruch von ihm kommt mir oft auf die Lippen, und ich wiederhole ihn gern mit überzeugter Zustimmung: jener über das »kalte Urteil des Kenners«, der, ausschließlich auf die Form sehend, Werke ohne weiters für »häßlich« erklärt, die das vernünftelnde oder empfindsame Volk in den Himmel hebt.

Herbarts ästhetische Lehre entsprach seiner ganzen pluralistischen, irrelativen, mathematisierenden Philosophie und trat wie diese in Gegensatz zu dem Begriff der Realität als Geistigkeit und Produktivität. In denselben Gegensatz verfallen diejenigen, die bewußt oder nicht, mit oder ohne jenes Fundament, sie heute erneuern. Denn auch sie könnten niemals erklären, welches Amt dieses vorgebliche Kombinieren und Genießen reiner oder abstrakter formaler Beziehungen im Geiste habe oder (um die alte scholastische Terminologie zu gebrauchen) auf welches »Vermögen« es sich beziehe, wie es sich mit den anderen Formen der Theorie und der Praxis verbinde und mit ihnen zusammenwirke. Im Falle der Malerei und der bildenden Künste liegt in dieser Hinsicht eine leicht sich einstellende Täuschung nahe, der man auch des öfteren erlegen ist, die nämlich, jene Lust an der Form auf einen der sogenannten »Sinne« des Menschen, das »Auge«, zurückzuführen. Allein ich will den neuen Kritikern und Historikern nicht Unrecht tun und ihnen einen derartigen groben Physiologismus und Sensismus in die Schuhe schieben, und glaube, daß auch sie gleich mir davon überzeugt sind, daß das Auge, physiologisch aufgefaßt, und die Augenlust nichts mit der Malerei oder einer anderen Kunst gemein haben. Augenlust, in sinnlicher oder praktischer Bedeutung, läßt sich beispielsweise die nennen, die man beim Ausruhen

im Schatten empfindet, wenn man von allzuviel Licht geblendet und müde ist, oder die freudigen Ausweitens, die man im Gegensatz dazu empfindet, wenn man aus drückender Finsternis ins Helle tritt; aber alles dies ist von der Freude verschieden und ihr fremd, die ein Gemälde oder eine Statue hervorruft. Wenn sie also vom »Auge« sprechen, so meinen sie offenbar (wie dies übrigens auch Herbart getan hat) nicht ein materielles, physiologisches, sondern ein »geistiges« Auge; nicht praktisch, sondern theoretisch, träumend und phantasierend; dagegen wäre nichts weiter einzuwenden, als daß dies schließlich eine Metapher ist, um den g a n z e n Geist oder wenigstens den Geist als Phantasie zu bezeichnen. In der Tat sieht man ein Gemälde nicht mit den Augen, sondern erfaßt es mit allen Geisteskräften, die in jener besonderen Form auftreten, als welche lyrische Anschauung oder ästhetisches Bild heißt.

Ebensolche Metaphern sind in der Aesthetik Linien, Farben, Töne, Schatten und Lichter, wie alle anderen derartigen Benennungen physischer Herkunft: Metaphern, Metonymien, Synekdochen, um die Gestaltung der Seelenbewegungen zu bezeichnen. Sobald man dies aber sagt, muß man unverzüglich das Mißverständnis und den Irrtum beseitigen, als ob Linien und Farben, oder was man sonst unterscheiden will, als Z e i c h e n oder S y m b o l e der darzustellenden Empfindungen anzusehen wären: dies gäbe abermals dem Dualismus von Zeichen und bezeichneter Sache Raum, mithin einer Trennung von Inhalt und Form. Der vorige Satz ist vielmehr wörtlich zu nehmen: d. h. daß die Empfindungen wirklich mit Linien umrissen, gefärbt, beschattet, belichtet und mit diesen Formen völlig eins sind, so daß sie nur insoweit von ihnen verschieden erscheinen, als der Abstraktion der Physiker die andere der Psychologen gegenübersteht und dadurch die einzige Realität des konkreten geistigen Erzeugens gebrochen wird, die ganz Seele, weil ganz Körper ist.

Folglich muß aber dann auch eine andere Täuschung entfernt werden: daß nämlich jede dieser Bestimmungen, Linie, Farbe usw., jemals ohne die andere und ohne alle die übrigen Bestimmungen der Dinge, d. h. ohne die gesamte Wirklichkeit bestehen könnte. Nicht anders als in das Wort, so treten auch in das Gemälde alle Wahrnehmungen ein, obwohl sie alle im Phantasiebild überwunden und idealisiert werden, das nicht mehr ein praktisch empfun-

denes und gelebtes Ding ist, nichtsdestoweniger aber das ganze Leben einschließt, da man lediglich in der Abstraktion bloß ein Stück oder eine Seite des Lebens geben kann. Es ist darum auch vergeblich, besondere Darstellungsreihen mit besonderen Reihen physischer Begriffe, die besonderen Wahrnehmungsreihen entsprechen, verbinden zu wollen (wie dies Lessing und andere taten), nicht allein weil die beiden Reihen, wenn einmal getrennt, vollständig disparat geworden sind, sondern auch und hauptsächlich, weil in der konkreten Wirklichkeit und ebenso in der Kunst, insofern sie konkrete Wirklichkeit ist, stets alles in allem vorhanden ist.

Ist dies richtig (und es ließe sich nur leugnen, wenn man die konkrete Wirklichkeit durch die abstrakte, zerstückelte und dadurch inintelligible Wirklichkeit ersetzen wollte), so folgt daraus, daß dem Kritiker und Historiker der Malerei wie der übrigen bildenden Künste die nämliche Aufgabe zufällt wie dem Kritiker und Historiker der Dichtung, da einer wie der andere den Seelenzustand doch sicherlich nicht des Künstlers, insofern er Mensch ist, sondern wie er im Kunstwerk ausgedrückt erscheint — was dann Eingebung oder lyrisches Motiv heißt — ergründen muß. Eine im übrigen recht offenkundige Sache, denn wenn der Maler Künstler und nicht ein mechanischer Klitterer von Linien und Farben zu Spiel und Zeitvertreib ist, wenn der Maler, eben weil er das ist, auf dem Stamm des Menschen entsprießt und menschliche Handlungen vollführt, so ist er doch immer von einer Empfindung inspiriert, von einem lyrischen Motiv getrieben gewesen, zum Pinsel zu greifen und Tafel oder Leinwand zu färben; der Kritiker aber, der den Schaffensvorgang (eben den des Schaffens, nicht aber den technischen und noch weniger die persönliche praktische Biographie des Künstlers) in sich wiederholt, muß zum Gefühlsmotiv aufsteigen und die intellektuellen Probleme lösen, die jener ein um das andere Mal aufregt.

Man wird sagen, das Verfolgen dieser Absicht führe dazu, daß der Kritiker auf Abwege gerate, entweder hinter dem abstrakten Gegenstand der Malerei her sei oder hinter Bildern, die seiner Einbildungskraft, aber nicht der des Künstlers entsprechen, oder endlich hinter mehr oder weniger allegorischen Auslegungen. Dergleichen kommt sicherlich vor; aber gerade weil der Kritiker, wie hier gesagt wird, auf »Abwege« gerät, ist er in diesem Falle kein

guter Kritiker mehr, und das nämliche geschieht auf alle Weise, mit derselben Häufigkeit, in der Kritik der Dichtung. Man wird ferner sagen, daß die oben erwähnte Arbeit sehr schwierig ist; aber schwierig ist sie auch in der Kritik der Dichtung, denn in beiden Fällen wird eine sehr mannigfache und lebendige geschichtliche Bildung erfordert, eine bewegliche und feine Empfindung, scharfer Verstand, derart, daß er die tatsächliche Eingebung des Künstlers zu erfassen vermag, in ihrer Originalität und in ihrer vielfachen Beziehung, in seinem ewigen Menschentum wie in seiner besonderen und individuellen geschichtlichen Färbung. Mit Recht hat Fromentin gesagt, ein derartiges Unternehmen erfordere *à la fois, un historien, un penseur et un artiste* — d. h. eben gerade einen Kritiker in der Gesamtheit seiner geistigen Entwicklung. Aber so schwierig dies auch sein mag, so selten wie immer alle guten und schönen Dinge, es ist dennoch vorhanden, wie man aus zahlreichen Seiten Fromentins selbst, Baudelaires, Paters ersehen kann, es ist den ganzen Verlauf der Kritik und Geschichte der bildenden Künste hindurch in Bruchstücken verstreut, in Bruchstücken, die sich im 19. Jahrhundert und in unseren Tagen noch vermehrt haben, und die man auch in den kritischen Schriften der neuen Schule finden kann, obwohl sie sich vorsetzt, einer anderen, entgegengesetzten Richtung zu folgen.

Tatsächlich wird von den neuen Kritikern und Historikern, noch mehr als dies, etwas anderes betont, das ihnen von großer Bedeutung scheint, viele Zustimmung findet oder doch vielen sofort überzeugend erscheint: daß die Kritik nämlich auf diese Weise die festumrissenen Linien und Farben der Malerei durch Begriffe geistiger Kategorien ersetze und die Malerei erschlage, indem sie sie zu erklären wähne. Das gleiche tut sie jedoch auch in der Dichtung, wo sie an Stelle der Individualitäten, des Rhythmus, der Versmaße und Bilder Begriffe setzt; damit erfüllt sie nur, in einem wie im andern Falle, ihre Pflicht, da der Uebergang von der Phantasie zum Gedanken, von der Intuition zum Begriff, eben nichts anderes als das Ziel der Kritik selbst ist. Wer diesen Uebergang ablehnt, lehnt einfach auch die Kritik selbst ab; es ist nur seltsam, daß wer die Kritik wünscht, sie dann hinterher dennoch verhindern will, sich zu regen und an ihrem Werk zu schaffen. Im übrigen ersetzen auch die neuen Kritiker in ihrem Vortrag die Linien, Farben und sonstigen individualisierten Bestimmungen

durch deren »Begriffe«, denn sie analysieren und schließen, oder, wenn sie dies auch nicht tun, sondern ihre Eindrücke äußern, so drücken sie diese doch jedenfalls in Worten aus, die eben weder Linien noch Farben sind. Die verstiegene Idee einer Kunstkritik, die mit der Kunst wetteifert und diese durch ein neues Mittel abermals zum Ausdruck bringen will, ist von mir anderwärts und des öfteren erledigt worden; deshalb beschränke ich mich hier darauf, einen weisen Ausspruch anzuführen, den Jakob Burckhardt vor nunmehr sechzig Jahren getan hat, anläßlich der Beschreibungen, wie sie für Werke der bildenden Künste gang und gäbe waren: »Könnte man denselben (d. i. den tiefsten Gedanken, die Idee eines Kunstwerks) überhaupt in Worten vollständig geben, so wäre die Kunst überflüssig und das betreffende Werk hätte ungebaut, ungemeißelt, ungemalt (und ich füge meinerseits hinzu, ungedichtet) bleiben dürfen« [1]).

Hat man einmal den trügerischen Grundsatz (wir könnten ihn den Herbartschen nennen) einer reinen, d. h. abstrakten malerischen Form angenommen, bar des geistigen Inhalts, in welcher Weise muß sich dann der Versuch auswirken, auf solcher Grundlage die Geschichte der Kunst zu erzählen? Offensichtlich als eine Geschichte von künstlerischen Prozeduren; ich sage k ü n s t l e r i s c h, nicht t e c h n i s c h, denn ich glaube, daß die neuen Kritiker und Historiker recht haben, wenn sie gegen diesen ihnen unterstellten Irrtum Einspruch erheben. Sie beweisen damit, daß sie der Unterscheidung zwischen Kunst und Technik Rechnung tragen; und vielleicht sind nach dieser Richtung hin die Begriffsbestimmungen nicht ohne Frucht geblieben, die ich manches Jahr vorher aufgestellt und verteidigt habe, indem ich auf diese Weise die von dem neuen Götzenbild des ästhetischen Positivismus, der »Technik«, erzeugten Verwicklungen und Konfusionen löste. Ihr Irrtum ist anderer Art: man wird ihn unschwer entdecken, wenn man bedenkt, daß die künstlerischen Prozeduren, mit anderen Worten die »S t i l e«, nur A b s t r a k t i o n e n von den einzelnen, konkreten Kunstwerken darstellen; und daß somit die von ihnen erdachte Kunstgeschichte in bezug auf die Kunst in eine G e s c h i c h t e v o n A b s t r a k t i o n e n mündet. Denn in der Tat, statt sich in die Einzelkunstwerke und die künstlerischen Persönlichkeiten zu vertiefen, statt zu suchen, die feinen und zarten

1) Vorrede zu Burckhardts *Cicerone* von 1860.

inneren Schwingungen zu erfassen und zu verstehen, ihre geschichtliche und individuelle Physiognomie zu bestimmen, wenden sie ihre Aufmerksamkeit und ihre Forschungsarbeit auf gewisse, mehreren Kunstwerken gemeinschaftliche Züge; damit vermögen sie aber höchstens (falls sie sich nicht gänzlich in unfruchtbare Vergleichungen und Gerede verlieren) dazu gelangen, gewisse allgemeine Richtungen des Empfindens oder, wie Wölfflin sagt, die *Stimmung* der verschiedenen Epochen und Zeiten zu umschreiben, wie sie sich in den Kunstwerken widerspiegelt, aber nicht diese Werke selbst in ihrer Individualität und Ursprünglichkeit. Alles in allem mithin etwas, das an sich nicht mehr ästhetisch, sondern kulturell und praktisch ist.

Als ein beredtes Beispiel dafür mag der Vortrag über die Geschichte der italienischen Kunst dienen, gehalten von Lionello Venturi an der Universität Turin 1915; obwohl dieser sich in anderen Arbeiten der echten Form der Kritik, wie wir sie verteidigen, nähert, so hat er sich hier, wie er selbst erklärt, von den Ideen Berensons und Longhis leiten lassen. Venturi frägt sich, welche »Stellung« Italien in den bildenden Künsten zukomme: eine Frage, die untersucht und verneint werden sollte, so wie sie für die Geschichte der Dichtung verneint wurde; denn es gibt wohl eine Geographie Italiens, selbst eine italienische Politik, Kultur oder Sitte, aber streng genommen, weder eine italienische Dichtung noch Malerei, da die Kunst als Kunst eben stets individuell und stets universal und darum stets übernational ist. Statt nun eine solche Frage abzulehnen, spitzt er sie zu einer anderen zu: ob Italien einen neuen S t i l , und welchen, geschaffen habe. Und da nach seiner Ansicht, als sich die italienische Gesittung den Künsten zuwandte, schon fast die ganze Welt der Kunst erschaffen war, der Stil der reinen Plastik griechisch, der der Bauplastik romanisch, gotisch der architektonische Linienstil, asiatisch der Farbenstil, so stand für Italien kein anderes Feld der Erfindung mehr offen als der malerische Stil, in dem es auch in der Tat seine höchsten Leistungen schuf. In Italien, namentlich in Venedig, vollzog sich die »vollkommene Verschmelzung« zwischen Farbe und Plastik, dank einem neuen Element, dem »Ton«. »Giorgione (sagt Venturi) hielt die Uebereinstimmung zwischen dem tonalen System und der Intensität jeder Einzelfarbe aufrecht, in einem seltsamen, außergewöhnlichen Gleichgewicht, das nicht dauern

konnte und auch nicht mehr wieder kam, da die logische Folge des Tonprinzips das Vorherrschen der Licht- und Schattenwirkung war. In der Tat beschränkte Tizian fortschreitend die Skala seiner Palette, bis er in seinen letzten Lebensjahren zu Licht- und Dunkelheitswirkungen, einander durchdringend und entgegengesetzt, gelangte, gleich als ob in der Nacht unversehens phantastische Feuer aufflammten. Gleichwohl blieb die Bewegung zurück, um der Gesamtwirkung farbige Haltung zu geben, da das Licht beständig vibriert, auch wenn es sich zur Form gestaltet. Aber es genügte, daß der Anteil an der Form sich von neuem verstärkte und die konstruktive statische Wirkung über das Streben nach Bewegung siegte, auf daß Licht und Schatten wieder Halbdunkel würden. Gerade Michelangelo da Cavaraggio war es, der logischerweise die Uebertragung des Tones vollendete, und die Farbe, aus der der Ton geboren war, aufhob, um zur reinen plastischen Wirkung zurückzukehren.« Daß aber diese angebliche Entwicklung ganz etwas anderes als eine künstlerische ist, und daß sie, wollte man auch zugeben, daß sie etwas Reales bedeutete, eine nicht ästhetische, sondern ethische sei, das sagt uns Venturi selbst, wenn er sie als Synthese des asiatischen und europäischen Geistes hinstellt, des mystischen und träumerischen, darum »chromatischen« Asien und des intellektiven und tätig praktischen, darum »plastischen« Europa; sowie, wenn er diese »vollkommene Verschmelzung von Farbe und Modellierung« als völlig eins enthüllt mit der »vollkommenen Verschmelzung der mittelalterlichen und der griechisch-römischen Welt, von Asien und Europa, dem Luftigen und dem Festen, von Bewegung und Ruhe«. In ähnlicher Weise gelangt Longhi, wenn er in einem Aufsatz die zwei großen Perioden, die zeichnerische und die der Farbe schildert, schließlich dazu, die erste mit der philosophischen und erkenntnistheoretischen Periode der Metaphysik, des Intellektualismus und des ausschließlichen Humanismus zusammenfallen zu lassen und die zweite (die die vorhergehende in sich schließen und überwinden soll) mit der Periode »der im Geiste als schöpferischer Aktualität organisierten Natur«. Und ähnlich handeln auch andere, die, statt uns die Geschichte der Gemälde und der Malerseelen zu geben, eine phantastische Kulturgeschichte liefern, durchaus nicht frei von Einstellungen, wie sie die veraltete Geschichtsphilosophie anzunehmen gewohnt war.

Eine derartige Geschichte mußte logischerweise auf jegliche Feststellung von ästhetischen Werten und Unwerten verzichten, denn da sie die Kunst zu einer Urkunde gewisser geistiger und sittlicher Richtungen herabsetzt, ist es ihr möglich, diese ohne Unterschied in ausgezeichneten, mittelmäßigen und schlechten Werken zu finden. Sowie diese Kritiker und Historiker bei der Analyse der Kunst des Secento oder Barocks Vorläufer der modernen, modernistischen und Zukunftskunst finden, so habe ich, als ich vor Jahren die italienische Lyrik des Jahrhunderts studierte, Wendungen, Bilder, Mache von Versen und Strophen, Anlage von Sonetten nachgewiesen, die das »malerische« Romantische, ja selbst die Entdeckungen und Versuche eines Baudelaire, Mallarmé und anderer sogenannter »Ausnahmskünstler« vorwegnahmen; nichtsdestoweniger waren diejenigen, bei denen ich diese psychologischen Seltsamkeiten wahrnahm, meinem entschiedenen Urteil nach Poetaster oder Dichter kleinsten Formats. Bei den neuen Kritikern und Historikern der Malerei, den Erforschern der Stile und den Erzählern der *fabula de lineis et coloribus* macht sich jedoch bald offenkundig, bald versteckt, ein starker Trieb zur Wertung und Nichtwertung geltend; offen zutage liegt beispielsweise ihre Abneigung gegen Raffael und Leonardo, wohl auch gegen Michelangelo, und ihre außerordentliche Neigung und Bewunderung für die Koloristen, besonders für manche der bisher am wenigsten bekannten und wenigsten geschätzten Barockmaler. Ihre »Geschichte des reinen Lyrismus« (obwohl die besten unter ihnen diesen Trieb zu zähmen und zu überwachen suchen) will eine wahre und eigentliche »Umwertung aller malerischen Werte« sein.

Es verdient das hervorgehoben zu werden, denn es wird uns dadurch eine andere Reihe von nicht logischen, sondern psychologischen und Affektmotiven klar, die dazu beigetragen haben, die neue Schule zu bilden und zu fördern: die Schätzung und Erwartung der impressionistischen, kubistischen, futuristischen, allgemein gesprochen: Dekadentenkunst von heute. Diese verschiebt, im allgemeinen, d. h. stilistisch betrachtet, in der Malerei nicht minder wie in der Dichtung und in jeder anderen Kunst, ihr Gleichgewicht gegen den Sensualismus der unmittelbaren und zerfahrenen Einzelheiten, und versucht sie zu vereinheitlichen und zu idealisieren mit Hilfe von Anspielungen, Suggestionen, Symbolen und anderen Intellektualismen; darum präpariert und bestimmt

sie ihre Anhänger, die Kunst der Vergangenheit nach deren Kriterium des Sensualismus (»reiner Erguß«) zu betrachten, sie von diesem aus zu sondern, und ebenso zu verurteilen oder zu feiern. Diesem psychologischen Beweggrund, der auf die neuen Kritiker und Historiker Italiens sehr stark gewirkt hat und noch wirkt, ist ein anderer beizugesellen, der vielleicht, zum wenigsten ursprünglich, auf einen ausländischen Kritiker, eine Autorität der Schule, starken Einfluß gehabt hat, auf Berenson; es ist das Bedürfnis des Kenners und Bestimmers von Gemälden, der, als die von Morelli und anderen Zeichendeutern dargebotenen Mittel der Bestimmung versagten, und geringes Zutrauen auf die Urkunden setzend, sich getrieben sah, die Erforschung und Vertiefung der »Stile« anzustreben. Wie dem auch sei, die offene Leidenschaftlichkeit und Ungerechtigkeit in Gunst und Mißgunst den Malern und sonstigen Künstlern gegenüber, die die neue Schule bisher behandelt hat, beweist, daß sie, eben weil sie in der übernommenen Theorie keine Anleitung findet, den inneren, tatsächlichen Wert der Kunst zu suchen, in die Willkür zufälliger und individueller Vorliebe, in die Uebertreibung des Herabsetzens und Erhebens verfällt.

Um dies zu verhindern, und um das Studium der bildenden Künste immer geschlossener und strenger zu gestalten, gibt es kein anderes Mittel als ihre Kritik und Geschichtsschreibung immer mehr »philosophisch« zu machen. Die Zeiten sind vorbei, in denen man darüber stritt, ob auch die Laien über Malerei sprechen und urteilen könnten oder nicht bloß die Kleriker, d. h. die Maler selbst. Jemandem, der in unseren Tagen diese Frage abermals aufwirft und von neuem für das ausschließliche Recht der Maler eintritt, ist es jetzt leicht zu entgegnen, daß die Kritik der Malerei, eben da sie Kritik und nicht Malerei ist, gerade das Amt der Nicht-Maler, der Laien ist, und daß die Maler selbst, wenn sie zur Kritik übergehen (wo sie sicherlich willkommen sind) damit aufhören, Maler zu sein, und Laien, d. h. reflektierend und räsonierend werden; anderseits, daß die Laien selbst, eben da es um Malerei geht, in gewissem Maße Maler sein müssen, potentielle Maler, sowie der Kenner der Dichtung stets ein potentieller Dichter ist. Heute genügt es freilich nicht mehr, wenn für die Kunstkritik literarische Bildung und Gelehrsamkeit gefordert wird; es heißt tiefer auf den Grund gehen, sich erinnern und anerkennen, daß

die Linie ihrer Entwicklung, das Gesetz ihres Fortschritts nun einmal, mag dies genehm sein oder nicht, genau dieselbe ist wie in der Philosophie. Vielleicht hängen die Unsicherheiten und Schwächen, an denen die Kritik und Geschichte der bildenden Künste leidet, eben damit zusammen, daß ihr bisher die großen philosophischen Kritiker fehlten, die der Geschichte der Literatur und Dichtung Form und Kraft verliehen haben: Kritiker, gleich De Sanctis, die, außer höchst empfänglich für ästhetische Eindrücke zu sein, sich gleicherweise durch genaue und feine Kenntnis des Herzens, der Gemütsbewegungen, wie des Menschenlebens und der Beschaffenheit der Kunst überhaupt auszeichneten; vor Gemälden und andern Werken der bildenden Kunst haben häufiger Liebhaber, Sammler, Künstler, Wißbegierige, Gelehrte, Phantasiemenschen, Händler verweilt als Menschen von voller Menschlichkeit und starken Geistes, entschlossen und fähig, sie ernsthaft und in Wahrheit als das zu verstehen, was sie sind, Werke schlichten und ernsten Menschentums.

Daß die immer ernster und vollständiger sich gestaltende Vergeistigung der künstlerischen Interpretation (d. h. ihre Befreiung von Sensualismus und Intellektualismus) sowie die Verbindung der Kunstkritik mit der Philosophie, innere und logische Forderungen sind, darum in unseren Zeiten wirksame Tendenzen, das läßt sich an der raschen Abnahme der Scheidung und gegenseitigen Feindseligkeit zwischen den Kunstforschern und den Aesthetikern bemessen, die wir namentlich in Deutschland und Italien beobachten. Dieselbe Tendenz offenbart sich auch in dem häufigen Erscheinen von Aufsätzen und Darstellungen über die »Methoden der Kunstgeschichte«: Arbeiten, denen freilich, um die Wahrheit zu sagen, der s p e z i f i s c h e Stoff fehlt (da kein methodischer Satz ausgesprochen werden kann, der nicht ganz ebenso wie für das Studium der Gemälde für jedes andere Kunstwerk gälte), die aber trotzdem, in ihrer noch empirischen und eklektischen Form den stufenweisen Uebergang der Kunstkritiker und Kunsthistoriker von einer rudimentären und zufälligen Philosophie zu einer andern, reicheren, geschulteren und entwickelteren aufzeigen. Zu dieser, auf der Höhe ihrer Entwicklung und in ihrer strengsten Form, werden sicherlich nur wenige unter den Kunsthistorikern gelangen, vielleicht nur ein paar oder ein einziger; aber das wird dennoch hinreichen, daß die neuen Wahrheitssätze, zu denen sie gelangen

werden, in populärerer Hülle, mehr in Resultaten als in Ableitungen, mehr in Beispielen als in Lehrsätzen, in einem breiteren Kreise sich verbreiten, und so auch in diesem Zweig der geschichtlichen Studien (wie es in den anderen schon geschehen ist) philosophischen Charakter verleihen werden.

Der Beweis, daß Gesetz und Linie der Entwicklung in der Kritik und Geschichte der bildenden Künste innerlichst philosophisch sind, kann durch die Geschichte dieser Kritik und Geschichtsschreibung erbracht werden. Schon fast seit zwanzig Jahren habe ich Forschungen dieser Art empfohlen, sie zu fördern gesucht und selbst manche Probe gegeben. Ich sehe jetzt mit Vergnügen, daß jetzt Beiträge, selbst Versuche mehr oder weniger allgemeiner oder umfassender Darstellungen über dieses Thema in Italien, in Frankreich, in Deutschland, herauskommen; besonders wertvoll sind namentlich die italienischen Arbeiten [1]). Aus der Fortführung dieser Studien wird sich klar ergeben, daß die im Laufe der Jahrhunderte in der Kritik der Malerei aufgekommenen, gestellten oder gelösten Probleme logisch die nämlichen sind, die die Kritik der Dichtung ausmachen, und daß die beiden kritischen Strömungen sich nacheinander gemodelt, ja zuweilen geradezu vermischt haben. Ebenso wird sich die unmittelbare oder mittelbare, bewußte oder unbewußte Abhängigkeit der verschiedenen Epochen und Schulen der Kunstkritik von den verschiedenen philosophischen Epochen und Schulen erweisen: von der mystischen Aesthetik, der Ideenästhetik, der formalistischen, hedonistischen, moralistischen, oder geradewegs vom Idealismus, Dualismus, Materialismus, Positivismus usw. Was Wunder? es sind das die Kategorien und dialektischen Momente des Gedankens, und wer Urteile fällt und Behauptungen ausspricht, kann wohl von einer Kategorie zur andern, von einem Moment zum andern, von einem ärmeren zu einem

1) Außer den Aufsätzen und Besprechungen Gargiulos in der *Critica* (IV—VIII, 1906—1909) will ich unter den neuesten erwähnen: L. Venturi, *Die Kunstkritik in Italien während des 14. und 15. Jhs.* (*Arte* XX, 1917); G. Vesco, *L. B. Alberti und die Kunstkritik zu Beginn der Renaissance* (ebenda XXII, 1919); L. Venturi, *Die Kritik und die Kunst Leonardo da Vincis* (Bologna 1919); L. Lopresti, *Marco Boschini, ein Kunstschriftsteller des 17. Jhs.* (*Arte* XXII, 1919); M. Pittaluga, *Eug. Fromentin und die Anfänge der modernen Kunstkritik* (ebenda XX—XXI, 1917—1918) untersucht den ganzen Stoff in seinen Hauptkapiteln von der Renaissance bis ins 19. Jh.; A. Recchi, *C. Baudelaire als Kunstkritiker* (ebenda XXI, 1918).

reicheren Begriff übergehen, aber er vermag nicht sich dem Gesetz des Geistes zu entziehen und außerhalb seiner, außerhalb der Philosophie sich zu betätigen. Schlimm für ihn, wenn er diese Notwendigkeit als ein schweres und drückendes Joch empfindet, denn dies will besagen, daß er aus der Not keine Tugend zu machen und, die Gedanken durch den Gedanken bezwingend, den Zwang nicht in Freiheit zu wandeln verstanden hat.

Ich will mich über diesen letzten Punkt nicht weiter verbreiten, da ich in einem meiner Aufsätze bereits eine derartige Abhängigkeit für die Kritik der Dichtung aufgezeigt und belegt habe [1]) und anderen, dazu willigen, die leicht vorzunehmende Ausdehnung dieser Wahrheit auf die Kritik der bildenden Künste überlassen kann. Auch wird sich die Analogie zwischen den Phasen der zwei kritischen Strömungen mit Leichtigkeit herausstellen, wenn man z. B. die Begriffe der »Naturnachahmung« nimmt (in der Dichtung auch »Wahrscheinlichkeit« genannt), des »Passenden« und der »Regeln«, des »annehmlichen« Zwecks, wie des »moralischen« und »erbaulichen«, des »sozialen« Zwecks, des Gegensatzes zwischen »Zeichnung« und »Farbe« (der in der Dichtung als Gegenstück »naiv« und »sentimentalisch«, »klassisch« und »romantisch« hat), des »Charakteristischen« oder des »Ausdrucks« (lange Zeit in Malerei wie in Dichtung im psychologischen oder naturalistischen Sinn verstanden, als Mienen, Figuren, ausdrucksame und charakteristische Handlungen oder Worte) usw. Analog sind ferner auch die geschichtlichen Auslegungen, die man den bildenden Künsten und der Dichtung gab, bald auf der Grundlage eines Schönheitsideals, dessen Anfänge, Vollendung und Verfall aufeinanderfolgen, bald, indem man sie mit Klima und Rasse und anderen Naturbedingungen in Zusammenhang brachte, ihnen auf diese Art, ohne sichs dessen zu versehen, ihren Charakter als geistige Schöpfungen nehmend; analog ist ferner, in beiden Reihen, das Verhältnis der Kritik zur Erudition, oder von Kritik zu Philologie: auch in der Kritik der bildenden Künste, wie in der der Dichtung, hat das reine biographische und äußerliche Philologentum mitunter das Verständnis überwuchert und erstickt, und nur dank den zufälligen Bedingungen der malerischen Ueberlieferung gewisser Epochen hat es den Anschein, als ob der durchgängige Philologismus in der Erforschung der »Attributionen« gerade der Kritik

1) Vgl. [Bd. II unserer Ausgabe 5. 3 ff.]: *Die literarische Kritik als Philosophie.*

der Malerei angehörte, in Wirklichkeit sich aber ebenso auf dem Gebiete der Dichtung wie der übrigen Künste vorfindet, wenn auch in quantitativ geringerem Grade.

Und nun? Nun ist die Kritik der bildenden Künste, wie jene der Dichtung, bei den besseren Geistern zu der sicheren Erkenntnis gelangt, daß sie nicht Philologentum, sondern Geschichte ist; daß man sich darum des von der Philologie aufgehäuften Stoffes lediglich als hermeneutischen Mittels bedienen und ihn, wenn er dazu nicht ausreicht, beseitigen muß, als für den Fall unnütz oder ihm fremd. Der Fortschritt in den philosophischen Begriffen schützt sie immer mehr gegen die Unsitte, die Kunst in deterministischer und naturalistischer Art aufzufassen; die Taine und Spencer haben ihre Wirksamkeit als Erzieher eingebüßt. Der Fortschritt in der Auffassung der Kunst selber hat sie vom Intellektualismus, Moralismus, Utilitarismus befreit; hat sie dazu gebracht, in der Kunst die Kunst zu suchen. Diese Fortschritte und diese Erwerbungen werden durch die Schule der Kunstgeschichtsschreibung, die wir früher kritisiert hatten, selbst bestätigt; sie lehnt das ab, was auch wir ablehnen, will nicht zur Vergangenheit zurückkehren, weder Philologismus, weder Naturwissenschaft und Positivismus, noch Intellektualismus und Moralismus sein, und sie will, wie wir es immer besser in der Dichtung tun, die künstlerische Seele der Werke ergründen, die ewige und doch immer wechselnde und individuelle Lyrik der menschlichen Seele. Gewiß, durch das Mißverständnis, dem sie anheimfällt, die reine Form mit der abstrakten zu verwechseln, durch die Vermengung ihrer wissenschaftlichen Begriffe mit ihren Sympathien den heutigen Kunstbestrebungen gegenüber, läuft diese Schule Gefahr, erliegt ihr auch mitunter, den Evolutionismus und Naturalismus, ja selbst das unzulässige Beurteilen der Kunst nach Vorbildern zu erneuern, welch letzteres das Wesen des Akademismus (und sei es auch des futuristischen Akademismus) ausmacht. Auf der anderen Seite fördert sie dank ihrer Vernachlässigung der Persönlichkeit und ihrem Starren auf die Entwicklung der Stile, nicht gerade so wie es sollte, jene Arbeit, die für die Dichtung schon vollbracht oder gut begonnen ist, und die auch für die Malerei und die übrigen bildenden Künste dringend ist, nämlich die wahren genialen Künstlerpersönlichkeiten, (relativ gering an Zahl, genau wie in der Dichtung) aus dem Schwarm der Nachahmer, Abschreiber, der mechanischen Klit-

terer, der malenden »Verseschmiede« auszusondern, die um der Gelegenheit oder des Auftrags willen malen und bilden, nicht weil »es sich von innen regt«, der intellektualistischen Autoren der »Neukunst«, Programmacher und Schulgründer, der krankhaft in Sensationen und Absonderlichkeiten Dilettierenden; alle diese liefern wohl vielen Stoff für die Kulturgeschichte, aber nur geringen oder gar keinen für die der Kunst im eigentlichen Sinn. Indessen sind diese Gefahren, Irrtümer und Mängel nur die unvollkommene und unreife Seite der Schule, die wir die »stilistische« nennen möchten, und sie nehmen ihr nicht den Fortschrittswert, den wir ihr zuerkannt haben. Um diese Irrtümer zu berichtigen, jene Mängel zu beseitigen, jene Gefahren zu überwinden, dazu ist es notwendig, daß die neuen Kritiker und Historiker der bildenden Künste dem Beispiele derer der Dichtung folgend, Geist, Bildung, Gemüt erweitern, zu klarer und voller Erkenntnis der Wahrheit vordringen, daß außer der Malerei und den bildenden Künsten auch alle anderen Künste vorhanden sind, die universale Kunst, ohne die die Malerei in Wahrheit nicht verständlich ist und sich in eine sensualistische Ungeheuerlichkeit wandelt; und außer der Kunst ist auch noch der menschliche Geist in dem Reichtum seiner Formen und in seiner dialektischen Einheit da, ohne den die Kunst selber in Wahrheit nicht verstanden werden kann. Endlich muß die Einsicht Wurzel fassen, daß außer der modernsten und modernen Kunst, auch außer derjenigen, die man, je nach Laune, bald mit Rembrandt, bald mit Giorgione beginnen läßt, die Malerei aller Zeiten und aller Völker vorhanden ist, »chromatisch« oder nichtchromatisch, wie man sie nennen will, die man nicht vor die Türe setzen kann, weil man Gefahr läuft, daß wer bei einer derartigen Balgerei schließlich draußen bleibt, nicht sowohl die Kunst ist, als die Kritik, die sich ihrer Aufgabe nicht gewachsen erzeigt hat.

# ANHANG.

## ZUGUNSTEN EINER BESSEREN KRITIK DER BILDENDEN KÜNSTE [1]).

L. Venturi setzt in der Rundschau *L'Esame* [2]) seine Erörterung der Methode der Kunstgeschichte fort. Die Notwendigkeit, auf diesem Studiengebiet eine Krise hervorzurufen, die ich nicht nur für wohltätig, sondern auch für längst herangereift erachte, ist von mir behauptet und zur Genüge dargelegt worden; allein ich war mir durchaus bewußt, an diesem Werke nur insoweit mitwirken zu können, daß ich einen allgemeinen Wegweiser aufstellte. Um ihm wirksam zu folgen, dazu bedarf es nicht nur des Besitzes fester philosophischer Grundsätze, oder besser gesagt der Gewohnheit, philosophisch zu denken, sondern auch praktischer Ausübung der Kritik der Bildkünste, der Beherrschung der Literatur dieser Kritik und des Verständnisses für die Ursachen gewisser Schwierigkeiten und Irrtümer. Alles das — Uebung in der Kritik, Kenntnis ihrer Geschichte, gute Anlage, sich die unentbehrlichen philosophischen Ergänzungen anzueignen — findet sich sicherlich bei Venturi; ich erblicke darin nicht nur gute Vorzeichen für die weitere Geschichte dieser Studien, sondern empfinde auch Befriedigung über die Früchte, die man seitdem eingeheimst hat.

Ich sagte schon, daß ich anderen Studien und Arbeiten hingegeben für meinen Teil nur mit einer allgemeinen Wegweisung und der sich daran schließenden Mahnung dienen konnte; allein vielleicht kann ich doch auch manchen Zufallsdienst leisten, in der Art derer, von denen unser gemeinsamer Vater Sokrates sprach und die er von seiner Mutter, der Hebamme, gelernt hatte. Venturi geht von einem Gedanken Berensons aus, der in den Werken der Malerei einen *dekorativen* und einen *illustrativen* Wert unterscheidet: der erste wird in den Ton, die Farbe, die Bewegung gesetzt, der zweite in die Natürlichkeit der dargestellten

1) Von den verschiedenen Antworten auf die gegen die vorausgehende Studie vorgebrachten Einwände begnüge ich mich, die obige wieder abzudrucken, weil sie den wesentlichen Punkt betrifft.

2) Mailand, Februar 1923 (Bd. II Heft 2).

Dinge und in die Empfindungen, die dieses auslöst; der erste ist ewig, der andere veränderlich je nach den verschiedenen Zeiten. Nun wohl, die hier von Berenson dargelegte Theorie ist haargenau die nämliche, die, fast ist's schon ein Jahrhundert her, Herbart aufgestellt hat und die in den Aesthetiken seiner Schule oder von jenen Darstellern, auf die diese gewirkt hat, weiter entwickelt worden ist. Köstlin z. B. unterschied zwischen Form (Begrenzung, Einheitlichkeit, Größe, Kraft, Gleichgewicht usw.) und Inhalt (dem, was die Affekte und die menschliche Intelligenz angeht); den Wert der Form stellte er als absolut oder ewig, den des Inhalts als relativ oder zeitlich hin. Ich will mich wohl hüten, damit etwa die Theorie Köstlins, die einfach eine philosophische oder vielmehr professorale und scholastische Plattheit ist, eine eklektische Klitterung, nicht wirklichem, kritischem Bedürfnis entsprungen und in der Geschichte der Kritik gänzlich unfruchtbar geblieben, auf eine Linie mit der Berensons zu stellen, die vielmehr gleichsam das Kompendium einer langen Folge von Urteilen und Analysen ist und zu neuen Analysen und Urteilen hinleitet und anspornt. Venturi selbst zieht guten Nutzen aus ihr, so wenn er zwei Zeichnungen Dorès und zwei Gemälde von Francia und Michelangelo vergleicht und beurteilt. Allein abgesehen von dieser andersgearteten energetischen Bedeutung ist der Fehler von Berensons Theorie, insofern sie als reine Theorie betrachtet wird, der nämliche wie der Köstlins. Die von mir vorgenommene Richtigstellung liegt darin, daß ich nachwies, das *dekorative* Element sei nicht ein Element, sondern das Ganze der Kunst, und darum nicht nur bloß dekorativ, sondern zugleich illustrativ oder expressiv, wie man es nun nennen mag; ja daß das wirklich Dekorative das Ausdrucksgemäße im künstlerischen oder idealen Sinn darstelle, und daß außerhalb von ihm nicht etwa der Ausdruck verbleibe, sondern die Stofflichkeit der Affekte, fremd der Kunst, als Erzeugnis anderer geistiger Tätigkeiten und Subjekt von Urteilen, die von den ästhetischen oder künstlerischen verschieden sind. Im Einverständnis also mit Berensons Urteilen oder dem von Venturi als Beispiel gebrachten, bin ich dennoch der Ansicht, daß man sie etwas anders begründen müsse. Der »expressive« Dorè wird mithin »emotionell« (ein garstiges Wort für eine wenig schöne Sache) zu nennen sein, aber nicht wahrhaft ausdrucksvoll im künstlerischen Sinn, gerade weil er, wie Venturi dartut, nicht eine Welt zur Schau darzubieten weiß, uns nicht in den Traum entführt.

Die wahre Absicht von Venturis Versuch erweist sich indessen in einem Einwand, den ich getreulich darzulegen bemüht sein werde. Sei's an dem — gibt er zu — daß die Bestimmungen der reinen Sichtbarkeit, Linie, Farbe, Masse, nicht an sich das Kunstwerk sind und sich in dieses bloß durch den geistigen Hauch verwandeln, der sie erfaßt, eine Empfin-

dung in ihnen verkörpernd. Da aber Croce ja selbst die Nützlichkeit der empirischen Begriffe als Hilfen für den Forschergeist bei seiner kritischen Arbeit anerkennt, desgleichen als Hilfen, um die gewonnenen Ergebnisse darzulegen und weiter zu vermitteln, weshalb will er dann doch von diesen formalen Bestimmungen nichts wissen? Weshalb läßt er, wenn er die Grundlinien einer modernen Poetik zieht [1]), nur zwei Reihen empirischer Begriffe zu: die der Qualifikation (auf den Inhalt der Kunstwerke sich beziehend) und jene der Wertung, in denen auf den alleinigen Begriff des Klassischen in Poesie oder Kunst, als gegensätzlich die negativen Begriffe der mehr oder weniger mangelhaften und verfehlten Kunst folgen, die Begriffe der Phänomenologie des Häßlichen? Gibt etwa das Positive, das Schöne, das Klassische zu keinen empirischen Schemata und Begriffen Anlaß? Und muß man sich in diesem Falle bloß mit den Begriffen der Qualifikation begnügen, um die Beschaffenheit des affektiven Inhalts dieses oder jenes Kunstwerks nur annäherungsweise feststellen? Und würde dies nicht zu nichts führen oder geradezu schädlich sein?

Der Einwand ist begründet und ernstlich; allein ich hatte in dem angezogenen Aufsatz ihn mir vor Augen gehalten, darf vielmehr sagen, daß ich ihn in meinen täglichen Erfahrungen in der literarischen Kritik mir immer gegenwärtig, wohl auch, was mich anbelangt, für aufgelöst halte. Nur ist die Lösung derart, daß sie sowohl bei dem, der sie in Vorschlag bringt wie bei dem, der sie annimmt, einigen Mut voraussetzt; den Mut der Entsagung. Vor einem Kunstwerk kann die Kritik meiner Ansicht nach sich bloß in zwei Richtungen allein betätigen: 1. anerkennen, daß es sich um ein Kunstwerk, d. h. ein Werk der Schönheit handelt, es von den andern scheidend, die dies nicht sind und in die erwähnten negativen Begriffe eingehen (Kategorien der Phänomenologie des Häßlichen), oder wohl auch aus ihm selbst jene Teile oder Punkte ausscheidend, die nicht die Schönheit erreichen; 2. das schöne Werk qualifizieren, indem sein Impressionsmotiv beschrieben wird, hier mit Hilfe von psychologischen, empirischen oder approximativen Begriffen, denn die individuelle Konkretheit jener Motive ist das Kunstwerk selber, unzugänglich der Wiederholung, Uebersetzung oder Nachahmung. Daß diese zweite Betätigung nutzlos und schädlich wäre, wie es Venturi scheint, ist eine Behauptung, die ich nicht einzusehen vermag. Steht es doch fest, daß wir alle, haben wir ein Kunstwerk genossen, uns selber die Bedeutung oder das Motiv zu formulieren trachten, und daß dieses Erzeugnis der Reflexion seinerseits ein Mittel zum leichteren Verständnis des Kunstwerkes ist, da es die Leser oder Beschauer anleitet, sich auf den richtigen Sehwinkel einzustellen. Allein vom Schönen ist nichts weiter zu sagen, als daß und

1) S. Abt. I Nr. 19 S. 120.

inwiefern es schön ist. Der wirklich Kunstverständige, derjenige, der in diesen Dingen lange Erfahrung besitzt, *obstupescit* nicht allein vor dem Kunstwerk, sondern auch *obticet.* Gewiß, man könnte sagen: Es ist schön, weil diese Linien so oder so angeordnet sind, dieses Licht so oder so verteilt ist usf. Indessen wie viel andere Kunstwerke haben, allgemein genommen, dieselbe Linien- und Lichtverteilung, und sind dennoch häßlich! Bei dieser Art der Betrachtung »entflieht das Göttliche«. (Ich erinnere mich eines dichterischen Quälgeistes, eines von den vielen, die mir über den Weg gelaufen sind; als er mir die Lektüre von ein paar seiner höchst frostigen Gedichte aufdrang und ich ihm zu verstehen gab, daß sie mir nicht gefielen, ward mir die Aufklärung zuteil: — aber der von mir eingeschlagene Weg ist doch genau derselbe wie im »Herrschenden Gedanken« Leopardis und gefällt euch dieser, weshalb soll mein Werk nicht gefallen?) Ebenso wird auch gesagt: — Ich bin in jene Frau verliebt, weil sie gut ist, schwarze Augen, kleine Hände hat usw. — Allein wieviel andere Frauen gibt es noch, die gut sind, schwarze Augen und kleine Hände haben usw. und trotzdem verlieben wir uns nicht in sie! »Man liebt, weil man liebt«, so versichern die Theoretiker der Liebe; und »ein Kunstwerk ist schön, weil es schön ist« müssen die Kritiker der Kunst sagen.

Doch meine ich diese Dinge erst neuerdings dargelegt zu haben. Ich verweise auf das früher in meinem Aufsatz: »Rückkehr zu alten Gedanken« [1]) über das vorwiegend negative oder eliminative Verfahren der Kritik Gesagte; und weil dort Poe zitiert wird, so führe ich seine Worte originalgetreu an: »*I am by no means certain that the true limits of the critical duty are not grossly misunderstood. Excellence, in a poem especially, may be considered in the light of an axiom, which need only be properly p u t to become selfevident. It is n o t excellence if it requires to be demonstrated as such: — and thus to, point out too particularly the merits of a work of art, is to admit they are n o t merits altogether.*« (*The poetic principle.*)

Was bleibt also übrig? Zu sprechen, erscheint es vorteilhaft, von Licht, Farbe, Masse, Linien und ähnlichem, gerade so wie wir bei der Dichtung von neu geprägten Worten, glücklich gewählten oder glücklich erneuerten Versmaßen, von syntaktischen Brechungen, von stilistischen Feinheiten und dergleichen reden; aber davon reden, s t e t s i m G e d a n k e n a n a n d e r e s; davon reden, um die Aufmerksamkeit auf diesen oder jenen bewundernswerten Punkt zu lenken, bewundernswert deshalb, weil er der Bewunderung wert ist, nicht deshalb, weil es sich dabei um eine stilistische Feinheit dreht, um ein syntaktisches Hilfsmittel, ein Versmaß, das an sich eine besondere Wirksamkeit besitzt, ein Wort, das an sich schön ist.

1) Abt. I Nr. 21 S. 131.

## 5.

# DER AUSSERÄSTHETISCHE BEGRIFF DES SCHÖNEN UND SEINE VERWENDUNG IN DER KRITIK.

(1919)

Wer die in Wahrheit recht verwickelte und mühselige Geschichte der ästhetischen Lehren ordnungsgemäß und relativ vollständig kennt — und solcher Kenner sind es vielleicht *duo vel nemo* — dem muß als einer der hervorstechendsten Züge meiner *Aesthetik* (1900) die strenge Beschränkung der Aesthetik auf die Philosophie der Kunst erscheinen, mit dem ausgesprochenen gänzlichen Ausschluß der sogenannten Theorie des Schönen, immer wenn das Schöne nicht als die einfache Schönheit oder *perfectio* der Kunst, als konkrete und tatsächliche Intuition-Expression verstanden sind.

Alle bedeutenden Aesthetiker, vom Neuplatonismus an, hatten die Verbindung, Fusion oder Konfusion der beiden Theorien sich zu eigen gemacht; ohne von den älteren zu reden, mag es genügen, an Kants *Kritik der Urteilskraft,* an Hegel, in Italien an Gioberti zu erinnern. Selbst unserem De Sanctis gelang es nicht, soweit er sich auf Theorie und Systematisierung einließ, die herkömmliche und alteingewurzelte Verbindung gänzlich zu lösen.

Neuerdings haben nun einige Theoretiker, besonders in Deutschland, wo man fortfährt, sich mit ästhetischen Theorien zu beschäftigen, wenn auch nicht sie sonderlich zu vertiefen, das Bedürfnis gefühlt, aus dieser Vermengung der beiden Lehren loszukommen; sie haben deshalb die Scheidung zwischen dem, was sie *Kunstwissenschaft* taufen, und der *Aesthetik* oder der Philosophie des Schönen gefordert. Das Irrtümliche dieser, ihrer Ansicht

nach lobenswerten Scheidung liegt darin, daß sie neben der Kunstwissenschaft eine Wissenschaft vom Schönen bestehen läßt, sei es auch nur in problematischer Form. Die von mir vorgenommene Aussonderung brachte aber die Leugnung dieser Wissenschaft mit sich, die ohne Rest in den Problemen der verschiedenen philosophischen Wissenschaften aufging.

In der Tat hat das Schöne, das in den alten Aesthetiken einen so großen Raum einnimmt, seine knappe und klare Formulierung in dem Scholastischen: *id cuius ipsa apprehensio placet* gefunden. Was ist denn nun aber das, was in der Wahrnehmung und Betrachtung selber gefällt? Offenbar all das, was in den verschiedenen Formen der geistigen Aktivität als wertvoll empfunden wird: das, was gut, was nützlich, was wahr, und gleicherweise, was künstlerisch wertvoll ist. Aus diesem Grunde teilten denn auch die alten Darsteller das Schöne, naiv genug, in das intellektuelle, moralische, sinnliche und hedonistische und das künstlerische Schöne. Was dieses letzte anbelangt (das nicht, obwohl dies häufig genug geschehen ist, mit dem Wert der ästhetischen Aktivität, mit der *perfectio ipsius apprehensionis* verwechselt werden darf), so muß man sich die Lust in Erinnerung rufen, die von der Erscheinung der Dinge erzeugt wird, die vorher Gegenstand ästhetischen Genießens waren: die Lust z. B., die man an den feierlichen Rhythmen der klassischen Dichtung, den stilisierten Formen hellenischer Plastik, den Worten der großen Literaturperiode Italiens empfindet, wie an allen anderen Erscheinungen, an denen, f ü r s i c h genommen, Literaten und Akademiker Gefallen finden, die nicht, im eigentlichen Sinn des Wortes, ausgesprochen künstlerische Seelen sind.

Es wird damit auch klar, wieso man auf die Frage nach dem »Wesen des Schönen«, dem höchsten Wert, der Einheit der Werte, mit dessen Identifizierung mit dem Sein, dem Leben, der Liebe, dem All, Gott, geantwortet hat. Eine andere Antwort auf eine derart entstandene und gestellte Frage war auch nicht möglich: denn schön ist alles, was Wert besitzt, und das Schöne im allgemeinen kann nichts anderes als die Quelle jeglichen Wertes sein, wie man es dann auch immer metaphysisch bestimmen mag. Man schlage nur irgendeine der alten Darstellungen, etwa die von Crousaz auf, und man wird finden, daß das Schöne sich auf die fünf Ideen der Mannigfaltigkeit, der Einheit, der Regelmäßigkeit,

der Ordnung und der Proportion reduziert; und wenn man auch auf die Erörterung verzichtet, ob diese »Ideen« wirklich fünf an der Zahl sein müssen, oder ob sie, mögen sie nun fünf oder mehr oder weniger sein, nicht Synonyma und Tautologien und vor allem nicht räumliche Metaphern des Nicht-Räumlichen seien, so vermag man sich dennoch nur schwer der Bemerkung zu enthalten, daß man mit diesen Ideen nicht mehr und nicht minder als den Kosmos selbst definiert.

Ueberlegt man dies wohl, so will wissenschaftlich vom Schönen zu Handeln so viel heißen als, je nachdem, Probleme der Erkenntnis zu behandeln, wenn das sogenannte intellektuelle Schöne, moralische Probleme, wenn das sittlich Schöne, ästhetische Probleme, wenn das künstlerisch Schöne in Frage kommt, und Probleme der Hedonistik oder Oekonomik, wenn es um das sinnlich Schöne geht; eine Wissenschaft vom Schönen für sich hätte niemals statt, eben weil sie nicht statthaben kann. Sie ist auch nicht einmal gegeben, wenn die Forschung sich auf die Gesamtheit dieser Formen des Wertvollen unter der Form des Beschauens, der *ipsa apprehensio* beschränkt, die dann das darstellt, was ich das »Sympathische« genannt habe, das für den Menschen Sympathische, gleichgültig, welches auch die Quelle oder die verschiedenen zusammenfließenden Quellen sein mögen, denen es entspringt. Denn in diesem letzteren Sinn wäre es die Lust, das Nützliche, die Annehmlichkeit, sich Bilder zurückzurufen, sie zu gestalten oder zu verbinden, die dem Geist angenehme Dinge in angenehmer Lauterkeit vorführen; auf diese Weise würde man zu nichts anderem gelangen, als eine Klasse unter denen der unzähligen Arten herauszuheben, darin sich die hedonistische oder ökonomische Aktivität darstellt.

Zwei Versuche lehrhafter Art sind möglich, wenn man das Schöne in dem angegebenen Sinn und die Kunst in Beziehung setzen will, und für beide gibt es Beispiele in der Geschichte der Wissenschaft, bald nur angedeutet, bald erheblich entwickelt. Der erste besteht darin, die künstlerische Aktivität als ein Hervorbringen von Bildern des Sympathischen aufzufassen; offensichtlich führt dies zur Leugnung der Kunst in ihrem theoretischen Charakter und ihrer strengen Sendung als erster Erkenntnis, die der Geist von sich und der gesamten Wirklichkeit erwirbt, sowie dazu, sie unter die Lustempfindungen im allgemeinen einzureihen und in ihnen

untergehen zu lassen, derart, daß sie in die ökonomische oder hedonistische Aktivität eingeht, die eben auch die Lust der Imagination umfaßt. Ueberhaupt ist dieser Versuch eine der vielfachen Formen, die die als hedonistisch benannte und verurteilte Aesthetik annehmen kann. Der zweite Versuch besteht darin, die Kunst in zwei Gattungen zu teilen, deren eine die der »Schönheit«, die andere die des »Ausdrucks« genannt wird, und das Recht beider anzuerkennen, da beide künstlerischen Charakter haben, jede in ihrer Art, beseligend jene, ergreifend diese. Allein dieser zweite Versuch ist nur dem Scheine nach von dem ersten verschieden, und diese scheinbare Verschiedenheit erhält er durch die eklektische und unlogische Form, in der er sich darstellt: im Wesen besteht auch hier die hedonistische Ansicht der Kunst, und die Kunst des Ausdrucks wird als eine Art von praktischem Empfinden und von Hedonismus aufgefaßt, als die — häufig herbe — Lust an der Rührung. Derart bezeugten also der eine wie der andere Versuch das Heterogene der beiden Theorien, derjenigen der Kunst wie der der Schönheit, die man identifizieren oder wenigstens irgendwie einander nähern und verbinden möchte.

Es könnte in Wahrheit scheinen, als ob noch eine dritte, richtigere Art gegeben wäre, die beiden Begriffe miteinander zu verbinden: nämlich wohl von der Lehre von der Kunst als Ausdruck (Expression) und lyrischer Intuition auszugehen, dann aber zwei Ausdrucksreihen zu unterscheiden, als erste die der Ausdrucksformen des Sympathischen, als zweite diejenige, die alle die anderen unruhigen Formen des Gefühls umfaßt. Allein diese Art verbietet sich dem strengen philosophischen Denker von selbst, denn es gibt keine reinen Gefühle (wie sie die Psychologen des 18. Jahrhunderts nannten), unterschieden von den gemischten (wie man sie auch damals hieß), noch sind sie denkbar; jede tatsächliche Seelenbewegung ist, ungeachtet ihrer eigenen individuellen Physiognomie, doch immer vollständig und total; *aliquid amari* entspringt stets *medio e fonte leporum,* jede Lust hat einen Beigeschmack von Schmerz, und kein Schmerz, der nicht irgendwie einige Befriedigung und Lust mit sich brächte. Wird die Scheidung also in Büchern oder im alltäglichen Gespräch vorgenommen, so ist sie nicht philosophischer, sondern empirischer und psychologischer Art.

Und psychologisch, d. h. mit jenem Maß von Abstraktion, das

die Psychologie erfordert, läßt sie sich auch wohl hinnehmen, und wird so, wie gesagt, tatsächlich in Büchern und im Alltagsgespräch gebraucht. Und da von den Unterscheidungen aufs Ungefähre hin, den psychologischen Klassifikationen, den empirischen Begriffen in keinem Gespräch abgesehen werden kann, darum auch nicht, wenn man von der Kunst spricht und die Ergebnisse selbst der philosophischesten Forschung auseinandersetzt, so steht hier, und allein hier, der empirische Begriff des Schönen innerhalb der Kunstkritik einigermaßen in Gebrauch. Hier ist es in der Tat angebracht, je nachdem der Gang der Erörterung und die zu liefernde Aufklärung es erfordert, die Typen der geistigen Anlagen und die Seelenzustände, die sich in Inhalte der Dichtungen wie der sonstigen zu untersuchenden Kunstwerke verwandelt haben, zu beschreiben und festzustellen; ebenso wie schmerzvolle, erhabene, tragische, heroische Dichtungen unterscheidet man auch heiterklare, sanfte, harmonische, erfüllt von der Freude an allem, was für das menschliche Gemüt Wert hat und unter dem Namen des Schönen zusammengefaßt wird.

Wollte man die also gebildeten psychologischen Klassen noch weiter teilen und unterteilen, auch ohne eine solche Arbeit bis zu einer übermäßigen, pedantischen und wenig nützlichen Tüftelei zu treiben, so ließe sich der Drang zum Schönen je nach den erwähnten Formen unterscheiden, als Freude am Wahren, am Guten, an der Lust usw. Auch könnte man die Anlage, Neigung, Sympathie zum Leben selbst, zum Leben der Wirklichkeit vermerken, nicht insofern es Wahrheit, Güte oder eine andere Besonderung darstellt, sondern insoweit es einfache Lebensregung, Lebensschauspiel, Genuß des Seins in seinen immerwährenden Gegensätzen und in seiner Harmonie, die sich immerfort wiederherstellt, ist.

Diese psychologischen Unterscheidungen — auf denen die Qualifikationen beruhen, die manchen Künstlern und manchen Kunstwerken, ja selbst manchen Epochen der Geschichte der Dichtung und der Künste zuteil werden, als Freude, Heiterkeit, Lächeln ausdrückend — dienen ebenso, wie schon bemerkt wurde, als Werkzeuge der kritischen Forschung und Darstellung; so habe ich mich, beispielsweise, der letzten unter den erwähnten Klassen bedient, um die Kunst Lodovico Ariosto's zu erklären und zum Verständnis des in ihr vorherrschenden Motivs zu verhelfen, das nicht der Anteil an einer besonderen Reihe von Affekten, nicht

einmal an den von hohen, beseligenden, erfreulichen, entzückenden Dingen hervorgerufenen Affekten ist, sondern eben die Liebe zum Rhythmus der Dinge selbst, zu dem mannigfaltigen Schauspiel des Wirklichen, und darum erschaut mit einem gewissen inneren Abstand, aus einer gewissen Ferne [1]).

Jedoch Werkzeuge sind Werkzeuge, und nicht philosophische Sätze und Urteile; man darf sie lediglich zu dem Zwecke anwenden, zu dem sie hergestellt worden sind; denn, obwohl man von feinen Werkzeugen spricht, so sind dennoch alle Werkzeuge fein, d. h. in geeigneter Weise zu behandeln, sie richten Schaden an oder werden selbst geschädigt, wenn sie ohne Klugheit und Sorgfalt gehandhabt werden. Und was ist denn der Zweck jener Werkzeuge? Allein der, mitzuhelfen, die Aufmerksamkeit auf das Eigene, Individuelle und als solches logisch Unaussprechliche einer Dichtung oder eines anderen Kunstwerkes zu lenken. Wenn sie aber vergewaltigt werden, wenn sie aus Werkzeugen zu Kriterien und Schlüssen verkehrt werden, so lassen sie, statt das Verständnis jenes Eigenen und Individuellen zu fördern, den Gegenstand, an dem sie sich versuchen, verarmen, machen ihn starr, fälschen ihn oder gehen darüber in die Brüche.

Wegen dieser Gefahren, die alle Klassifikationen und alle psychologischen Begriffe, wie alle Werkzeuge, in sich tragen, könnte man meinen (so wie dies auch manche tun und fordern), daß es das beste wäre, ihrer ganz zu entraten und niemals zu Schemata und Typen zu greifen, wenn von Kunst die Rede ist (und man müßte zur logischen Vollständigkeit hinzufügen: wenn von irgendeinem Ding die Rede ist, da jedes Ding ein *individuum ineffabile* darstellt). Aber damit dieses möglich werde, müßte der menschliche Geist anders aufgebaut sein als er es ist, in einer anderen Weise, die ich für meinen Teil nicht auszudenken vermöchte, da ich eine von der gegebenen Wirklichkeit verschiedene andere W i r k l i c h k e i t mir nicht vorstellen kann, ebensowenig als eine von der Notwendigkeit verschiedene Notwendigkeit, die die radikalen Leugner selbst nicht kennen, derart, daß sie sich darauf beschränken, sie zu leugnen und hernach eine Art von mystischem Programm aufzustellen, praktisch unausführbar wie alle mystischen Programme; so suchen sie vergebens Zuflucht im Schweigen, das

1) Vgl. mein Buch: *Ariost, Shakespeare und Corneille* (Bari 1920. Deutsch: Wien, Amaltheaverlag 1922).

doch immer ein Reden ist, wenigstens mit sich selbst, ein »Ich«-sagen. Die empirischen Klassifikationen und Scheidungen sind da, bilden sich und wachsen beständig, und es gibt keine Tatsache, kein Kunstwerk, keinen Künstler, die vor uns nicht erschienen, verhüllt von den bezüglichen Qualifikationen; wohl kann und soll man sie alle beseitigen, um sich in die unmittelbare Schau des Kunstwerks zu versenken; aber sobald man aus dieser herauskommt, sobald man zu Reflexion und Kritik aufsteigt, so stellen sie sich unabweislich von neuem ein (insofern sie die geschichtlich bedingten Einstellungen der Kritik sind, wie sie darum tatsächlich der »Zustand der Kritik« genannt werden). Und das beste, was man tun kann, d. h. das was allein getan werden muß, besteht darin, die schlecht gebauten und unzulänglichen Scheidungen durch andere bessere und nützlichere, zu ersetzen, d. h. diejenigen, die von der Individualität der Werke wegführen, durch solche, die sie zwar sicherlich auch nicht liefern, weil sie dies nun einmal nicht vermögen, die aber doch zu ihr zurückleiten.

## 6.

# UEBER DIE EINHEIT DER KÜNSTE.

### I.

### VON EINIGEN SCHWIERIGKEITEN, DIE DIE GESCHICHTE DER BAUKUNST ANGEHEN.

(1904)

Daß innerhalb der geschichtlichen Darstellung der verschiedenen Künste bei jeder von diesen besondere Schwierigkeiten und Probleme auftauchen, ist leicht zu verstehen; jedoch in dem Sinne, daß manche dieser Schwierigkeiten mehr bei gewissen Gruppen von Kunstwerken als bei andern hervortreten, oder daß bei dem gegenwärtigen Zustand der Studien die Erforscher gewisser Kunstgruppen sich leichter in jene verwickeln als die anderer Gruppen.

Und in der Tat, würde die Geschichte einer Kunst wirklich besondere und eigentümliche Schwierigkeiten und Probleme aufweisen, so könnte man es ruhig hinnehmen, daß die sogenannten »Künste« dank spezifischen Sondermerkmalen einen tiefen Unterschied voneinander aufwiesen; d. h. man käme auf die Lessingsche Lehre von den Grenzen der Künste zurück, die nach meinem Dafürhalten vollkommen irrig ist, wie ich anderwärts wiederholt darzulegen versucht habe. Eine auf die von mir verfochtene These zustrebende Tendenz zeigt sich auch in der von verschiedenen Schriftstellern und Künstlern vertretenen Auffassung, nach der jede Kunst Musik wäre. Gewiß, alle sind Musik, ebenso wie alle Malerei, Dichtung, Skulptur, Baukunst; zur Aufdeckung der Natur der Kunst haben, viel mehr als die pedantischen Unterscheidungen der Traktatschreiber, die halbpoetischen Aussprüche der Romantiker (Schelling) beigetragen,

daß die Baukunst steingewordene Musik oder die Musik eine Architektur in Tönen sei [1]).

Die Baukunst, wie die sogenannten »angewandten« Künste (von denen ich im besonderen nicht sprechen will, da was ich von der ersten sage, auch auf die anderen Anwendung findet), haben in den Handbüchern der Aesthetik seit geraumer Zeit eine Stellung für sich inne; sie erscheinen in doppelter Weise von den sonstigen Künsten geschieden. Abgesehen von den Unterschieden in den Mitteln (wie sie genannt zu werden pflegen), wollte man in ihnen eine allgemeinere, mannigfach formulierte Verschiedenheit wahrnehmen; es führte das letzten Endes zu einer umfangreichen Klasse von »unfreien Künsten«, solchen nämlich, die außerästhetischen Zwecken und praktischen Bedürfnissen untertan wären [2]).

Nicht sowohl in Befolgung dieser ästhetischen Lehren als selbstwillig, um der Schwierigkeiten willen, auf die sie stießen, haben die Geschichtschreiber der Baukunst des öfteren dieselben Gedanken in kleiner Münze in Umlauf gebracht. Man hat gesagt, es sei verlorene Mühe, ein architektonisches Werk wie eine Dichtung oder eine Symphonie behandeln zu wollen. Wenn die Baumeister der gotischen Kirchen die mächtigen Steinquadern verschmähten und ein kräftiges, aber schlankes Skelett bevorzugten, so sei das nicht darum geschehen, weil sie von einem idealen Bilde der Leichtigkeit und Schlankheit geleitet worden seien, als weil sie

1) Gewöhnlich wird hier der Einwurf gemacht, es sei unmöglich, ein Relief in ein Rundwerk oder ein Oelgemälde in eine Skulptur zu übertragen; und es hat den Anschein, als ob dieses Argument auch wirklich die unübersteiglichen Schranken jeder Kunst beweise. Indessen bestätigt es nur einfach, daß kein künstlerisches Einzelwesen (kein Kunstwerk) in ein anderes künstlerisches Einzelwesen umgegossen werden kann; es ist ebenso unmöglich, ein Relief in ein anderes, wie ein Oelbild in ein anderes Oelbild zu übersetzen. Das Argument beweist also zuviel; und deshalb beweist es in keinerlei Weise den besonderen und strengen Wert der Sonderungen und Scheidungen, die empirischer Weise zwischen den Künsten vollzogen werden.

2) Eine Uebersicht der mannigfaltigen Meinungen der Schriftsteller (besser der deutschen Schriftsteller, von Kant an) über diesen Gegenstand kann man bei E. von Hartmann, *Die deutsche Aesthetik seit Kant* (Berlin 1886) nachsehen, in dem Kapitel, das geradezu die Aufschrift trägt: »*Die Stellung der Baukunst im System der Künste*« (S. 462—484); vgl. desselben Autors »*Philosophie des Schönen*« (S. 594 ff.). Unter den italienischen Schriftstellern, die diese Fragen behandelt haben, ist N. Gallo, *La scienza dell'arte* (Turin 1887) passim, besonders aber S. 331—342 hervorzuheben.

an den Orten und in der Zeit, da die gotische Baukunst entstand, der Stein kostspielig und die Arbeitshand billig gewesen sei. Wenn in der *Terra d'Otranto* (der »apulischen Toskana«, wie sie genannt wird, und die sicherlich eine Landschaft ist, die in ihrer Gemütsbeschaffenheit, ihrer Geistesanlage, in ihrem gesellschaftlichen Brauch und Ton, sich in ganz eigentümlicher Weise aus dem übrigen Süditalien heraushebt) Jahrhunderte hindurch das üppigste und überladenste Barock geherrscht hat, so sei dies nicht der (alles eher denn ausschweifenden) Phantasie der Einwohner, sondern den Lockungen des Steins von Lecce zu danken, der sich in allen möglichen Arten überaus leicht verarbeiten läßt. Wenn in den Jahrhunderten des Mittelalters antike Säulen und Kapitäle verwendet wurden, so sei das gewiß nicht deshalb geschehen, um eine altertümliche Stimmung zu erzielen, sondern nur wegen der Menge bearbeiteter Steine, die sich den Bauführern darboten. Zahl und Form der Fenster- und Türöffnungen seien nicht von künstlerischen Motiven bestimmt, sondern durch die Licht- und Wärmeverhältnisse der verschiedenen Orte. Die hängenden Türme von Bologna und Pisa sind allbekannt: soll man vielleicht annehmen, daß sie so hergestellt wurden, um eine bizarre Laune zu befriedigen? Wer möchte das, wenigstens für die *Torre degli Asinelli* und die *Garisenda* behaupten? Wir stehen vor einem ökonomischen Auskunftsmittel (sagt ein Teil der Archäologen), durch das man die Senkung des Bodens auszugleichen suchte, als der Bau schon ziemlich vorgeschritten war. Der schiefe Turm (sagen andere wieder) entspringt weder einer ästhetischen Absicht, noch einem Zufall: er erfüllt ein praktisches Bedürfnis des Kriegswesens. Man versuche, Sturmleitern an einem geneigten Turme anzulegen, und man wird sich überzeugen, wie geschickt diese Konstruktion erdacht war, angesichts der alltäglichen Parteikämpfe, die die italienischen Städte des Mittelalters entzweiten. Dann ist das freilich zu einem überlieferungsgemäßen und rein ästhetischen Motiv geworden. Andere Beispiele ließen sich mit Leichtigkeit häufen; jedermann weiß von dem Umschwung, der sich unter unsern Augen in der Baukunst durch den Einfluß der neuen Eisentechnik vollzieht! — Aus diesen und ähnlichen Beobachtungen zieht man den Schluß, daß die Baukunst durch das wirtschaftliche Bedürfnis geleitet und beherrscht wird.

Wir wollen weiterhin sehen, ob es leitet und beherrscht:

vorerst halten wir die Tatsache der wirtschaftlichen Beweggründe, die sich in den Werken der Architektur abzeichnen, als unbezweifelbar fest.

Allein auch die andern Künste unterscheiden sich, nicht einmal in diesem Punkte, in gar nichts von der Architektur; obwohl man zugeben kann, daß es leichter ist, in dieser die wirtschaftlichen Beweggründe auf den ersten Blick wahrzunehmen. A l l e n Künsten liegen ökonomische Motive zugrunde; alle sind frei oder alle n i c h t - f r e i.

Ein Brief der Frau von Sevignè ist meines Erachtens ein Kunstwerk. Dennoch ist hier eine lange Reihe von ökonomischen Motiven wahrzunehmen, von der Wirkung an, die auf jenen hervorgebracht werden soll, an den der Brief gerichtet ist, bis zu dem sehr prosaischen Tatbestand, daß ein Brief zwischen unüberschreitbaren Grenzen schwankt, daß er zwei, vier, acht Seiten oder wenig mehr umfassen muß, und nicht ein Buch oder eine Abhandlung werden soll. Aber lassen wir den Brief beiseite; auch ein Schauspiel, das für das Theater geschrieben wird, ein Roman, der sich an ein bestimmtes Publikum wendet, weisen praktische oder ökonomische Probleme auf, die der Schriftsteller der Lösung zuführen muß: ein Schauspiel kann nicht zehn Stunden dauern, ein Roman nicht die Ausdehnung der Onkenschen *Weltgeschichte* oder von Mignes Patrologie haben. Gleicherweise muß ein Bild, das auf einem Altar oder in einem Salon Platz finden soll, eine bestimmte Form und Größe haben; eine im Freien aufzustellende Statue muß anders ausgeführt werden als eine andere, die für das Halbdunkel einer Kirche bestimmt ist [1]). Aber ich halte ein, denn die Beispiele sind allzuleicht zu geben.

Es bringt das mit sich, daß ein Künstler sein Werk nicht ins L e e r e , sondern ins Volle hinein konzipiert, d. h. unter bestimmten Bedingungen und Voraussetzungen; zu denen auch (wenigstens

1) Daß dem nicht genügend Rechnung getragen wurde, ist eine der Klagen, die sich anläßlich der heutigen Kunstausstellungen beständig wiederholen. Ehedem (wird gesagt) arbeiteten die Künstler für die Kirche, das Kloster, den Stadtpalast, für die Kaufmannsbörse usf.; jetzt aber scheinen sie fehl am Ort, man weiß nicht mehr, für welche Plätze ihre Werke bestimmt sind, außer etwa für die modernen Kunstmuseen. Die Uebertreibungen beiseite, es ist daran doch etwas Wahres: nämlich der Hinweis auf die wirtschaftlichen Bedingungen, unter denen sich das Hervorbringen des Künstlers vollzieht und vollziehen muß, und die er nicht vernachlässigen darf.

in allen einigermaßen komplexen Kunstwerken) seine eigenen wirtschaftlichen Bedürfnisse sowie diejenigen der Gesellschaft, an die das Werk sich wendet, und die er zu den seinen macht, gehören. Das Werk des Künstlers wird durch diese Voraussetzungen nicht gehindert und kann es nicht werden; denn zwischen Stoff und Form findet kein Widerspruch statt. Die gegenteilige Meinung entspringt immer mehr oder weniger noch dem Vorherrschen einer hedonistischen oder einer abstrahierenden Auffassung der Kunst: daher der vergebliche Kampf zwischen dem Nützlichen und Schönen.

Man hat gesagt, daß der Scheideweg zwischen rein künstlerischer Architektur und der von praktischen Bedürfnissen getrübten auf den ersten Blick wahrgenommen werden könne, wenn man die auf Bildern vorkommenden gemalten Bauwerke mit den tatsächlich aufgeführten vergleiche. So scharfsinnig die Bemerkung ist, sie ist dennoch nur teilweise richtig. Wer eine Architektur in einer idealen oder idealisierten Landschaft ersinnt, wirkt unter anderen Verhältnissen als jemand, der sie auf wirklichem Boden und mit tatsächlich vorhandenen Materialien ausführt; es handelt sich hier um zwei innerlichst verschiedene Darstellungen, bei denen ein Vergleich unmöglich wird. Ist etwa die gemalte Architektur des Bildes s c h ö n e r als die in Stein vor uns steht? Weshalb? Auf welche Weise soll der Dunstkreis des Bildes mit dem des Lebens verglichen werden? Der Dichter bildet unter der Voraussetzung der Worte seines Volkes, aus der Kenntnis gewisser Einstellungen seines Mittels heraus usw.; der Architekt bildet mit diesen gegebenen S t e i n e n, diesem gegebenen B o d e n, dem gegebenen R a u m, den gegebenen L e b e n s b e d ü r f n i s s e n.

Der Irrtum, der in den Worten »leiten« oder »herrschen« liegt, in der Art, wie diese auf die wirtschaftlichen Beweggründe in ihrem Verhältnis zum Kunstwerk angewendet werden, liegt damit klar zutage. Gehen die wirtschaftlichen Beweggründe in die Künste ein, so werden sie, statt diese zu leiten oder zu beherrschen, von ihnen geleitet und beherrscht; die Kunst macht sie sich untertan.

Geschieht dies nicht, wird in Verfolgung eines wirtschaftlichen Zwecks jeder künstlerische Reiz vernachlässigt, so kommt es eben zu keiner Kunst; oder (wenn zugleich ein fruchtloser Versuch nach dieser Seite hin unternommen wird) zum Häßlichen. Aber auch in solchen Fällen unterscheidet sich die Architektur in nichts

von den übrigen Künsten. Ein Dichter, der, um Beifall zu erzielen, in sein Drama einen Effekt einführt und sich um die Leere, die er in der Phantasie der Zuschauer hinterläßt, nicht kümmert; ein Komiker, der eine Schnurre losläßt, um Lachen zu erregen, in offenem Widerspruch gegen die künstlerische Einheit der komischen Person, die er darzustellen hat; ein Maler, der eine unmotivierte Nudität oder ein hübsches Frauenfigürchen in sein Bild schmuggelt, um Gefallen zu erregen; sie alle können möglicherweise geschickte Leute sein; der Dichter wird sich Beifall holen, der Komiker wird die Leute ins Theater locken, der Maler sein Bild an den Mann bringen; aber sie sind, zum mindesten in diesen Fällen, nicht Künstler. Derjenige z. B., der über dem neuen Justizpalast in Rom, allen Blicken offen ein abyssinisches Dörfchen mit weißen Kuppeln angelegt hat, um darin die in der ursprünglichen Anlage vergessenen oder nicht wohl überlegten Aemter unterzubringen, hat aus wirtschaftlichen Gründen eine Häßlichkeit verschuldet, ganz ähnlich etwa jener Torquato Tassos, als er im *Befreiten Jerusalem* aus mißverstandenen sittlichen und religiösen Gründen seinen jugendlichen Phantasiebildern neue Absichten unterschob, Erminia in Nicea, Rinaldo in Riccardo verwandelte und die liebestolle, gegen den Mann, der sie verlassen, wütende Armida unterdrückte.

Ebensowenig stellt die unzweifelhafte Tatsache, daß Bauwerke häufig von andern fortgeführt werden, wobei unter Umständen der ursprüngliche Plan sehr stark verändert wird, einen bloß auf die Architektur beschränkten Fall dar. Wünscht man ähnliche Beispiele aus der Literatur, so möge man sich des *Roman de la Rose,* des *Lazarillo de Tormes* und so vieler anderer Werke, versehen mit zweiten und dritten Teilen, erinnern.

Die für die künstlerische Geschichte der Architektur aus diesen allgemeinen Grundsätzen sich ergebenden Folgerungen sind also:

1. Es ist notwendig, die praktischen Beweggründe, die in der Seele des Künstlers tätig waren, zu erforschen, ebenso wie sein und seiner Zeit Wesen, die Ueberlieferungen, die Schulgewohnheiten, die fremden Einflüsse, die gefühlsmäßige Wirksamkeit dieser oder jener Architektur- und Geschmacksformen usw. erforscht werden sollen [1]).

1) Das praktische und wirtschaftliche Element wird zuweilen »Technik« benannt; es ist das eine andere der mehrfachen Bedeutungen, die dieses zum Ver-

2. Es ist aber notwendig, nicht etwa bei diesen stehen zu bleiben, sondern die künstlerische Synthese anzustreben, d. i. den wesentlichen und herrschenden Moment, in dem der Künstler zu einer eigenen Vision oder Erbildung gelangt ist, und die das praktische Werk in ein Kunstwerk wandelt [1]).

Auf diese Art wird auch die Architekturgeschichte zu einem psychologischen, besser zu einem Geistesproblem. Die Sache mag gelegen kommen oder nicht, sie ist unausweichlich: es gibt keinen andern Weg. Die Unterscheidung zwischen künstlerischen Bauwerken und solchen, die es nicht sind, muß sich auch ihrerseits auf eine geistige Auslegung gründen. Gewiß ist die herkömmliche Methode sehr viel bequemer, nach der die Scheidung zwischen Kunst und Nichtkunst aus Merkmalen äußerlicher Dinge abzuleiten gesucht wird: zur Kunst gehört der Obelisk, nicht das Wohnhaus, der Tempel, nicht die Küche; zur Kunst ein mit Arabesken geschmücktes Gewehr, nicht ein Militärgewehr u. dgl. Auf diese Weise werden die s c h ö n e n Dinge auf einer Seite angeordnet, auf der andern, physisch unterschieden, die n ü t z l i c h e n. Allein gegen die schönen Dinge erhebt die Aesthetik Einspruch; so wie schon seit geraumer Zeit die ökonomische Wissenschaft gegen die n ü t z l i c h e n D i n g e Stellung nimmt.

Im übrigen möchte ich nicht, daß die hier an den Kritiker von Bauwerken gerichtete Empfehlung, die V i s i o n des Künstlers

---

zweifeln mannigfaltig und wirr verwendete Wort in der Kunstkritik annimmt. Ueber die Technik s. u.

1) I. A. B r u t a i l s sagt in seinem Buche: *L'archéologie du moyen âge et ses méthodes* (Paris, A. Picard 1900) S. 21—22, nachdem er die praktischen Berechnungen der gotischen Kirchenbaumeister untersucht hat: »*Ces calculs pratiques nous donnent la raison d'être de l'élancement des églises gothiques et de leur immaterialité aerienne, bien mieux que les considérations mystiques sur lesquelles on a developpé de si éloquentes amplifications. A u s u r p l u s l e s d e u x e x p l i c a t i o n s s e c o m p l è t e n t s a n s s' é x c l u r e. Il est, à l'origine des faits, des causes immédiates et des causes éloignées: le linguiste qui analyse par le mécanisme de la phonétique la formation de la langue française, a raison; mais le philosophe qui pense que le génie de la race a dirigé ce mécanisme et cette formation, a également raison. L'église gothique serait différente, sans doute, si elle n'avait pas été, suivant un mot de Renan, é l e v é e p a r a m o u r. Elle serait moins haute et moins belle, si l'enthousiasme religieux n'avait pas inspiré les architectes et rendu possible la réalisation de leurs projets. L'erreur consiste à méconnaitre l'importance des causes matérielles.* — Ich mache ausdrücklich auf dies Buch von Brutails aufmerksam, aus dem die Historiker der Kunst, und namentlich die der Architektur außerordentlich viel lernen können.

aufzusuchen, so verstanden würde, als sollte sie jenes langweilige, einst Mode gewesene Geschwätz von den Allegorien der Bauwerke wieder zu Ehren bringen. Um die Allegorien, mag sie nun der Architekt im Sinne gehabt oder andere sie nachträglich ausgeklügelt haben, geht es hier nicht, oder nur in sehr geringem Maße und aus sekundären Rücksichten; auch in diesem Punkte gibt es keinen Unterschied zwischen Architektur und den sonstigen Künsten (z. B. zwischen einer Kirche und einer Dichtung) [1]). Das, worum es sich vielmehr handelt, ist sozusagen die ursprüngliche architektonische Emotion wieder hervorzurufen; es ist das ein Prozeß idealer Wiedergabe, der immer möglich ist, vorausgesetzt, daß man, mit der notwendigen Vorbereitung, den mitfühlenden Geist in sich verspürt. Und es bleibt selbstverständlich, daß man sich davor hüten muß, auf die Gebäude der Vergangenheit unsere Phantasiespiele zu übertragen, wofür Ruskin des öfteren nicht nachzuahmende und doch wieder nachgeahmte Beispiele geliefert hat.

## 2.

## EINE THEORIE DES FARBENFLECKS.

(1905)

Nur wenige kennen ein Büchlein Vittorio Imbrianis, *La Quinta Promotrice* (Neapel 1868), eine Briefreihe über die von der Gesellschaft zur Förderung der schönen Künste in Neapel veranstaltete Ausstellung 1867—68, gerichtet an den sizilianischen Maler und Stecher Saro Cucinotta; gleich allen übrigen Schriften Imbrianis ist auch diese sehr unterhaltend, voll von satirischen Ausfällen, geschichtlichen und literarischen Merkwürdigkeiten, bizarren Einfällen jeder Art.

Das Werkchen hat aber eine besondere Bedeutung, weil es gleichsam das Ergebnis einer doppelten intellektuellen Bewegung darstellt: der von De Sanctis in den allgemeinen ästhetischen Kriterien vollzogenen Erneuerung; dann der Malerrevolution gegen den Akademismus, wie sie in Süditalien von einem nach schlichter Wirklichkeit dürstenden Geist wie Filippo Palizzi und der leiden-

1) Ueber die Allegorien und die allegorischen Deutungen in der Architektur möge man die klugen Bemerkungen bei Brutails a. a. O. S. 4—9 nachsehen.

schaftlichen, beschaulichen und träumerischen Seele Domenico Morellis ins Werk gesetzt wurde.

Imbriani, der De Sanctis Schüler in Zürich gewesen, mit Palizzi innig befreundet war, unter den jungen Künstlern Neapels lebte, war alltäglich Zeuge des Entstehens und Fortschreitens ihrer Werke, Teilnehmer an ihren lebhaften Debatten in jenen Jahren beschwingten Eifers; er verkörpert eine Art der Kritik in sich, die jene beiden verschiedenen und dennoch miteinander wirkenden Richtungen eint und verschmilzt.

Er wendet sich entschlossen gegen jene künstlerische Strömung, die damals von Frankreich, England und Deutschland her in Italien durchzudringen begann: die Stimmung der I d e o m a n i e , will sagen der Malerei mit philosophischen, moralischen und, satirischen Absichten. Er weist bei dieser Gelegenheit daraufhin, wie sehr sich der »glorreiche Eseltreiber« (*ciuccaro,* Eselmaler) Filippo Palizzi bemüht habe, die Jungen zum Studium der Wirklichkeit zurückzuführen und gewissenhafte Ausführung zu fordern; wie er gepredigt habe, daß der Gegenstand gleichgültig sei, wenn er nur mit voller Klarheit und Deutlichkeit wiedergegeben werde; daß die vorgeblichen I d e e n Aberwitz und Ueberschwängerung seien; daß alle Malerei in der E m p f i n d u n g und in der A u s f ü h r u n g liege. Als Domenico Morelli, in Deutschland reisend, die gelehrten Fresken Kaulbachs auf den Wänden des Stiegenhauses im Neuen Museum zu Berlin gesehen hatte, war er kalt geblieben. »Es scheint mir (schreibt er an einer Stelle seiner Erinnerungen) [1]), daß ich, unkundig der deutschen Sprache, nicht einmal die Gedanken, ausgedrückt in jener Form, lesen kann.« Kaulbachs Fresken werden auch von Imbriani mit einem lebhaften Gefühl der Antipathie erwähnt: »Diese ganze Poesie (sagt er), die sie zusammenzubetteln sucht, reicht nicht hin, das Auge zu befriedigen«.

Auch über die Geschichtsmalerei geht Imbriani mit wenigen Worten hinweg: es gebe keinen Unterschied zwischen h i s t o r i s c h e m und G e n r e b i l d; das Geschichtsbild ist auch seinerseits, sozusagen, ein G e n r e b i l d. Etwas anderes ist der Titel, etwas anderes die Wirklichkeit eines Gemäldes. Ein Bild auf jener Ausstellung 1867/68 war z. B. benannt: *Die Genesung des Ritters*

1) »*Filippo Palizzi und die neapolitanische Malerschule nach 1840*«, Erinnerungen, in der *Napoli nobilissima* Bd. X 1901, S. 65—71, 81—88.

*Bayard.* Allein in seiner Wirklichkeit enthüllte es sich sofort als nichts weiter denn als der Ausdruck einer pompösen Malerphantasie des Südens. Das Gemälde stellte mit voller Bravour ein Gemach mit Marmorboden dar, mit reichen Teppichen, vielem Luxus in Möbeln und Stoffen ausgestattet; auf einem Lehnstuhl in Rot und Gold ruhte der sogenannte Bayard, den Kopf auf ein gelbes Kissen gedrückt, bekleidet mit einem rosafarbenen Wams, mit weißer Schärpe, die den verwundeten Arm hielt, über den Knien eine gemusterte Decke; ein sitzendes Mädchen, den Rücken dem Beschauer zugewandt, gekleidet in Grün und Gold, spielte das Psalterium, während mehr im Hintergrunde zwei andere, die eine braun, die andere violett gekleidet, von einem Notenblatt sangen. »Und Ciccio Chiariello, der preisgekrönte Leinwandhändler, der allen Malern in Neapel die Leinwand liefert, prächtig als italienischer Edelmann jener Tage verkleidet, blickt nachdenklich auf die Szene, den Kopf auf die Hand gestützt.«

Solcherart sah und deutete Imbriani die Bilder: zuweilen, um die Wahrheit zu sagen, mit einem Ton der Kritik, der an das »Atelier« erinnert, aber gleichwohl eine gesunde Reaktion gegen die landläufige Kunstkritik war, die die Gemälde auf literarische Anekdoten beschränkte und des Lichts, der Schatten und Farben vergaß. Gerade von den Künstlern hatte Imbriani die Verachtung der »Kenner« und »Liebhaber« gelernt, die niemals in die innersten Verstecke der künstlerischen Schöpfung eingedrungen sind und mit dem Blick nicht zu erfassen wissen, was ein Maler oder Bildhauer eigentlich will. Uebrigens legt unser Kritikus immer ein hohes Gefühl für die Kunst an den Tag, wie man aus den Erörterungen über Morellis Gemälde ersehen kann. Dieser hatte damals die Oeffentlichkeit mit seinem Schaffensfeuer, seinem unersättlichen Suchen nach malerischen Motiven verblüfft, nicht wenig auch dadurch, daß er Bilder ausstellte, die bloße Skizzen geblieben, für ihn aber durchaus vollendet waren, da er in sie unmittelbar die ganze Fülle seiner Empfindungen ausgegossen hatte. Unter diesen gewollten »Skizzen« befand sich die wundervolle »Kreuzabnahme« — sie wurde 1901, beim Verkauf der Galerie Vonwiller, vom Hause Pisani angekauft und ist jetzt, glaube ich, in Berlin. Imbriani empfindet und beschreibt sie wie folgt:

»Eine nächtliche Szene: geheimnisvolle Gestalten, die einer Begräbnisfeier anwohnen; schmerzgebeugte Frauen, im Halbkreis um einen Leichnam ange-

ordnet; Männer, aufrecht, die das vollbrachte Opfer nachdenklich betrachten und etwas Uebermenschliches von jenem Körper zu erwarten scheinen, der in Binden, getränkt mit Salbe und Myrrhen, gehüllt ist. Der Mond steigt prächtig hinter dem braunen Hügel empor, auf dem zwei noch aufrechte Kreuze sich schwarz abzeichnen. Das blutige Licht der angezündeten Fackeln, von Figuren des Vordergrundes gehalten, vermählt sich mit den blassen Mondstrahlen und färbt mit Frieden und Schmerz die Antlitze des Sohnes und der Mutter. Wo sind die Gesichter der Marien? Verborgen hinter den Kopftüchern; wie viel stumme Beredsamkeit des Schmerzes verbirgt sich hier dem Auge! . . . Wie liegen, wie sitzen sie? Fragt mich nicht, der Schmerz hat keine Pose. Erkenne ich nicht die Apostel, die Magdalenen, die armen Bekenner von Christi Wort, verflucht, vereinsamt, verhöhnt? Jene Gruppe, scheint es, erwartet in der Stille der Nacht das letzte Wort, den letzten Trost von den Lippen jenes Leichnams. Welch tiefes Schweigen! . . . Ich meine das Krachen der Fackeln zu hören, das sich mit den Seufzern vermischt, die sich im Wehen des Nachtwindes verlieren. Ein Schauder rinnt mir durchs Gebein und, ich erbebe, vor jener Leinwand aufstehend und die ganze Geschichte jenes Großen in mir zurückrufend.«

Ist das alles nur skizziert?

»Der tiefe Eindruck Morellis wird mir vollständig, ganz ohne jede Einbuße, durch den einfachen Farbenfleck vermittelt; es ist das die Macht logischer Ausführung. Eine Hand mit fünf Fingern, ein Kopf, eine Falte, eine stärker umrissene Figur wäre die Negation dieses Gemäldes gewesen. Es ist die ganze Szene in ihrer Unbestimmtheit, die uns die gewaltige Kraft der Empfindung mitteilt: der Schmerz wird gefühlt, nicht gesehen, wir empfinden die Tränen, ohne daß sie uns gezeigt werden; die Stunde und der Augenblick in ihrer Gesamtheit sind das Mysterium, das Figuren und Landschaft, Schmerz und Klage einhüllt« [1]).

Bei der Durchsicht von Imbrianis Büchlein habe ich mich in der Tat verwundern müssen, daß eine derartige Richtung in der Kritik der bildenden Künste nicht weiter verfolgt und vervollkommnet wurde, vielmehr gänzlich, ohne Spuren oder Erinnerungen zu hinterlassen, verschwinden konnte. Der Verfasser mußte selbst der Bedeutsamkeit dessen, was er da versucht hatte, nicht völlig innegeworden sein, da er sich weiterhin nicht mehr mit Kunstkritik beschäftigte; er ging später vollständig in den Kleinlichkeiten einer bizarren Gelehrsamkeit auf. Gewiß war aber jene Richtung weit gesünder als manche der heute in Italien herrschenden: als die modische Kritik, die von Malerei und Skulptur spricht, als handelte es sich um Küchenangelegenheiten, je nachdem ihr die Kunst den Eindruck macht, mehr oder weniger neu und

1) Vgl. jetzt über die *Skizze* im Werk Morellis, sowie im besondern über die *Kreuzabnahme* die schönen Worte von V. Spinazzola, *Domenico Morelli* (Neapel 1901) S. 35—41.

gaumenreizend zu sein; oder jene Kritik, die man eine der Aufmachung nennen könnte, die Symbole und Analogien ausklügelt, sich heute von Quacksalbern der Malerei und Plastik narren läßt und morgen als deren Helfershelfer die guten Leute zum Narren hält.

Indessen hat sich Imbriani, der philosophische Anlage und Bildung besaß, nicht darauf beschränkt, die Kritik in der Art, von der wir Beispiele gegeben haben, auszuüben; er versuchte auch ihre Theorie festzulegen. Unter Hegelschem Einfluß hatte er schon in einem 1864 veröffentlichten Brief über *Bernardo Celentano* behauptet, daß die Malerei die I d e e verkörpern müsse. Die Beschäftigung mit der Kunst und das Nachdenken über diese überzeugten ihn aber sehr bald von der Irrigkeit dieser ersten Ansicht, die er in dem hier in Rede stehenden Büchlein ausdrücklich verwirft und verleugnet. Denn, wollte man jemals aufrechthalten, daß die Malerei die Idee darstellen müsse, so müßte das auf die m a l e r i s c h e I d e e bezogen werden, und was ist diese? Sie ist (antwortet Imbriani) der F a r b e n f l e c k *(macchia)*.

Ein Maler, der ihm eines Tages ein illustriertes Buch zeigte und bemerkte, daß er von den mittelmäßigen Zeichnungen und Photographien, die darin enthalten waren, wenig befriedigt wäre, wies ihm als das Beste aus dem Bande eine zwischen zwei Blättern zerdrückte Fliege: so schön zerdrückt, daß sie bereits vollkommen die Idee einer Malerei darstellte. Im Atelier Palizzis hing unter vielen Gemälden und Entwürfen ein nur wenige Zentimeter großes Kartenblättchen an der Wand, in prächtigem Rahmen; nur vier oder fünf Pinselstriche waren darauf: »Diese wenigen Pinselstriche, die nichts Bestimmtes vorstellten, waren dennoch so glücklich hingeworfen, daß kein anderes Gemälde in den beiden Zimmern, wenn auch noch so vollkommen in der Modellierung und anregend im Gegenstand, ihnen gleichzukommen schien: dieser Farbenzusammenklang rief stürmische Freude hervor«, er erweckte gleichgestimmte Bilder in der Phantasie. Ein Säulenstumpf aus afrikanischem Marmor, in der Via Constantinopoli zum Verkauf stehend, wies eine derartige Aenderung auf, daß jedesmal, wenn Imbriani stillstand, um ihn zu betrachten, er die nämliche Empfindung, die nämlichen scharfumrissenen Bilder hervorrief: einen Reigen schöner nackter Frauen, schamhaft und furchtsam, wie in gewissen Märchen und Episoden von Ritter-

gedichten: »Niemals bekleidete, niemals männliche Figuren, niemals ein Bild lüsterner Nacktheit«.

»Was ist demnach der bis zum letzten Ausdruck gediehene Farbenfleck? Ein Zusammenklang von Schatten- und Lichttönen, angetan, in der Seele irgendeine Empfindung hervorzurufen, durch die die Phantasie bis zur Produktivität erhöht wird. Der Farbenfleck ist das *sine qua non* der Bilder, die unumgängliche Wesenheit, die zuweilen jede andere fehlende Eigenschaft vergessen zu lassen vermag und von keiner ersetzt werden kann. Dieser Farbenfleck ist die malerische Idee, so wie die musikalische Idee ein bestimmter Zusammenklang von Tönen ist, die der Meister M o t i v nennt. Und wie im Schoße der längsten, reichsten und mannigfaltigsten Partitur ein fundamentales Motiv verlangt wird, so ist ebenso auch im Schoße des unermeßlichsten Gemäldes, und mag es so umfangreich sein wie Michelangelos *Jüngstes Gericht*, eine gewisse Licht- und Schattenverteilung erforderlich, von der es seinen Charakter erhält. Diese, dieser Farbenfleck ist das, was in Wirklichkeit den Beschauer ergreift: nicht wie der Pöbel sich einbildet, der Ausdruck der Figuren oder der unfruchtbare stoffliche Teil des nackten Gegenstandes. Ebenso sind es in der Musik nicht die angehefteten Worte, das Libretto, sondern der Charakter der Melodie, die die Erregung der Hörer wecken, Tränen hervorrufen, den Schritt beschleunigen, die sie mit Taumel erfüllen, zum Tanz antreiben und in ihrem Rausch wieder beruhigen.

Nicht als ob der Farbenfleck, ohne den keine Bildmöglichkeit ist, das ganze Bild wäre. Die zerdrückte Fliege, die vier oder fünf Pinselstriche des Kartenblättchens, die Adern des afrikanischen Marmors, enthalten den Farbenakkord, der in einem Bild erforderlich ist und suggerieren ihn der Phantasie; aber sie sind selbst noch nicht das Bild; so ist auch der erste Takt des Motivs nicht die ganze Partitur, obwohl diese in ihrer Gesamtheit die Erklärung jenes ersten Taktschlages ist. *Macchia* ist mithin

»das Abbild des ersten fernen Eindrucks eines Objekts, oder einer Szene; der erste und charakteristische Effekt, der sich dem Auge des Künstlers einprägt, sei es, daß er Gegenstand oder Szene materiell erblickt, sei es, daß er sie mit der Phantasie oder in der Erinnerung erfaßt. Sie ist der springende Punkt, das Charakteristische in der Lichtwirkung, hervorgebracht von der besonderen Gruppierung der mannigfach gefärbten Personen und Dinge. Wenn ich f e r n sage, so meine ich damit nicht den Fall stofflicher Entferntheit, vielmehr den moralischer Ferne, die darin liegt, daß das Wahrgenommene noch nicht in allen seinen Details von uns aufgenommen ist; eine Aufnahme, die nur nach langem Versenken, unter liebevoller Aufmerksamkeit statthaben kann.«

Zwischen jenem Bild des ersten Eindrucks und dem vollendeten, in allen Einzelheiten genau umrissenen Bild läuft der ganze künstlerische Prozeß ab:

»Ein Bild ausführen, vollenden, bedeutet nichts anderes als ein stärkeres inneres Annähern an den Gegenstand, ein Deutlichmachen und Festigen dessen, was uns

wie ein blendender Strahl ins Auge gedrungen ist. Fehlt jedoch jener erste harmonische Grundakkord, so werden Ausführung und Vollendung, so bedeutend sie auch sein mögen, niemals dazu gelangen, uns innerlich zu bewegen, in dem Beschauer irgendeine Empfindung zu wecken, während vielmehr die bloße nackte *macchia*, ohne irgendeine nähere gegenständliche Bestimmung, durchaus imstande ist, diese Empfindung zu erwecken [1]).

Häufig stellt sich dabei eine sehr bemerkenswerte Tatsache heraus. In der Annäherung, die der Maler mit der Aufmerksamkeit auf das, was den Farbenfleck ausmacht, vollzieht, verliert dieser zuweilen einen Teil seiner Kraft oder büßt sie gänzlich ein.

»Wie oft sind die Entwürfe zu einem Bild, künstlerisch genommen, dem nach aller Wünschbarkeit ausgeführten Bilde selbst weit überlegen! Es geschieht das immer, wenn der erste Wurf irgendeines Kunstwerks den Künstler und seinen Gedanken kraftvoller enthüllt, als die ausgeführte und gefeilte Arbeit; selbst die Unkorrektheit, mit der bei der ersten Offenbarung eines mächtigen Eindrucks sich dessen Charakteristisches in der Uebertreibung darstellt, macht diese Offenbarung noch wirksamer. Die *macchia* gehört ganz dem Künstler an, sie ist seine eigenste Art, das Schöne, das er anstrebt, zu erfassen, sie ist seine Idee, der subjektive Teil des Gemäldes; die Ausführung ist dagegen der objektive Teil, der Gegenstand, der zur Geltung kommt und sein Recht fordert. Derjenige ist der wahre und hohe Künstler, der sich rühmen darf, ein Meisterwerk *per autonomasiam* geschaffen zu haben, er, der die Einzelheiten mit täuschender Genauigkeit wiederzugeben vermag, ohne den ausdrucksvollen Farbenfleck im mindesten zu alterieren oder einzubüßen.«

Diese Lehre vom »Farbenfleck«, die Imbriani so wirkungsvoll vorträgt, — und man wird sie wohl mit Anteil lesen, da sie so gut als unveröffentlicht angesehen werden darf, dank der äußersten Seltenheit des Büchleins, in dem sie enthalten ist —, muß ja zweifellos mancher Wunderlichkeit entkleidet werden; auch muß man sich wohl gegenwärtig halten, daß die *macchia* sich nicht objektiv in den Dingen befindet, sondern eben eine Schöpfung des Künstlers ist, der sie hernach zuweilen in den Dingen, auf die er sie überträgt, wiederzufinden glaubt. Abgesehen von dieser selbstverständlichen Bemerkung muß jedoch anerkannt werden, daß diese Theorie recht gut das wesentliche Merkmal festlegt, dank dem die Malerei Kunst, nicht etwa Allegorie oder Zeichen von Ideen ist. Trotzdem bleibt sie als ästhetische Theorie unvollständig, wenn sie auf die weitere Frage die Antwort schuldig bleibt: »Ist der oben beschriebene Prozeß ausschließlich der Malerei eigen?« Sie wird Irrtum, wenn diese Frage bejaht wird.

1) Etwas ähnliches, bemerkt Imbriani, hat schon Vincenzo Cuoco in einem Abschnitt eines *Platone in Italia* (XXXIII. Brief des Kleobulos) beobachtet.

Imbriani hat sich diese Frage auch wirklich vorgelegt und sie mit Ja beantwortet. In der Tat wäre es allzuviel verlangt, wenn man von ihm, im Jahre 1868, die radikale Zerstörung dessen, was ich den Lessingschen Irrtum von den Grenzen der Künste zu nennen pflege, erwarten wollte, eines Irrtums, der erst jetzt mühsam als solcher erkannt zu werden beginnt — für Imbriani ist demnach der beschriebene Prozeß tatsächlich der der Malerei eigene und für sie charakteristische, oder besser, für eine Gruppe von Künsten, in die die Malerei und die Musik eintreten, im Gegensatz zur Dichtung. Die Malerei ist Musik in Farbe, wie die Musik Malerei in Tönen: »Diese beiden Künste richten sich gleicherweise an das Gefühl und erregen es, die eine mit Lichtakkorden, die andere mit Klangakkorden; beide haben mithin ein äquivalentes stoffliches Element, das sie in enge Grenzen bannt; eng, wohlverstanden, nur im Vergleich mit dem unendlichen Gebiete, das die Dichtung einnimmt.« — »Der malerische Effekt verbleibt in der Unbestimmtheit des Gefühls, obwohl er in ihr weniger als der plastische und musikalische verharrt.«

»Die einzige Kunst, die das Bestimmte gibt, ist die Dichtung, weil sie die einzige ist, die sich an den Geist, nicht den Sinn wendet; sie ist mithin die einzige, die uns das Innere der Erscheinungen, wie sie von den andern Künsten erweckt werden, enthüllen kann: den Grund jener musikalischen Klage, das Warum jener Formengeberde der Plastik, das Motiv jenes halb geöffneten, halb geschlossenen Fensters, mit dem der Maler eine geheimnisvolle Lichtwirkung erzielte.« — In Uebereinstimmung mit solchen Gedanken machte sich Imbriani daran, die Systeme der Klassifizierung der Künste bei Hegel und Vischer, sowie besonders das damals erst vor kurzem veröffentlichte Buch Antonio Taris zu diskutieren, in welch letzterem die Malerei auf den Gipfel der Kunstpyramide erhoben worden war, auf einen höheren Platz als die Dichtung selbst.

Ich will hier nicht wiederholen, was ich andernorts über die Einheit der Künste und die Absurdität jeglicher Aufzählung von Merkmalen gesagt habe, die dazu führen soll, die Umkreise der Sonderkünste festzustellen. Die apodiktische Begründung, mit der ich diese Absurdität nachgewiesen habe, ist m. E. unwiderleglich; und unwiderlegt ist sie in der Tat auch geblieben, da diejenigen, die mir in diesem Punkte widersprechen zu müssen

glaubten, statt jene Begründung zu bekämpfen, in die Ferne geschweift sind und sich in Vergleiche und Metaphern verloren haben, bald die Autorität Lessings anrufend, bald beklagend, daß durch meine kritische Subtilität viele schöne und prangende Blumen im Garten der Aesthetik ausgerottet und ins Feuer geworfen worden seien; gleichsam als ob ein Philosoph den Gärtner zu machen hätte.

Es genügt aber die Schilderung zu lesen, die Imbriani von dem Vorgehen der Malkunst entwirft, um sich sogleich zu überzeugen, daß die nämliche Schilderung ohne jedes Aendern auch auf die Poesie zutrifft, die sich doch in ihrem Wesen von jener unterscheiden soll. Jeder Dichter weiß, daß die Eingebung sich gerade so einstellt wie ein Farbenfleck, ein Motiv, ein Rhythmus, eine Linie, eine seelische Bewegung, oder wie immer man es heißen mag, als etwas, in dem nichts bestimmt und alles bestimmt ist; in dem sich bereits dieses Metrum, kein anderes, diese Worte, nicht andere, diese Reihenfolge, diese Ausdehnung, diese Verhältnisse, aber keine anderen vorfinden. Ebenso weiß jeder Dichter, daß seine Arbeit im Entwirren jenes Farbenflecks, Motivs, Rhythmus besteht, um schließlich dieselbe Empfindung zu erhalten, festumrissen, laut rezitierbar, in Lettern wiederzugeben, so wie er sie blitzartig, im Augenblick der ersten Inspiraton, gehabt hatte. Der Wert der Dichtung liegt wie jener der Malerei in der *macchia*, der lyrischen Welle; nicht sowohl im Reichtum oder in der Bedeutung der Gedanken, der Empfindungen oder der Beobachtungen von Tatsachen, nicht in der Fähigkeit, Geschehnisse zu enthüllen. In der *macchia*, im Rhythmus, im Motiv liegt ihr Daseinsgrund und ihr Zauber; ohne sie kann eine Komposition überaus gescheit sein, zahllose Vorzüge besitzen und doch nicht Dichtung sein; sowie im Gegenteil, wenn jene vorhanden ist, in den Einzelheiten manche Mängel erscheinen können, sie aber trotzdem die Phantasie und das Gemüt gefangen nimmt, eben als Werk eines Dichters, nicht eines Mechanikers. Aber was sag' ich, des Dichters? Es gibt keinen Prosaiker oder überhaupt Schriftsteller, der diesen Prozeß nicht in sich erfahren hätte: jeglicher Schriftsteller, wenn er nur einen Vorwurf studiert und überlegt hat, kann sich nicht an den Schreibtisch setzen und zu schreiben beginnen, wenn jene Studien und Ueberlegungen sich nicht in seinem Gehirn organisiert haben, nicht innerlich gleich einem Rhythmus wiederklingen, nicht Linie wie ein Körper, Farbe wie eine *macchia* annehmen. »Ich habe alles

im Kopf (sagt mitunter naiv der Schriftsteller), aber ich weiß nicht anzufangen; mir fehlen bloß die ersten Worte.« Aber die Abwesenheit dieser ersten Worte ist eben gerade die Abwesenheit des ästhetischen Rhythmus. Sind sie gefunden, so ist man schon im Geleise, weil alles gefunden ist: die *macchia* hat sich geformt, sie braucht nur mehr umrissen und fixiert zu werden.

Alles in allem, die *macchia*, deren Theorie aufzustellen Imbriani bemüht war, ist nichts anderes als das Wesen des ästhetischen Faktums, die Intuition. Sie wechselt die Namen, aber niemals ihren Charakter; übrigens wechselt sie auch nicht so sehr die Namen, als sie sie beständig verändert und verkehrt. Deshalb wird von der Farbe in der Dichtung gesprochen, vom Rhythmus in der Skulptur, von der Linie in der Musik, vom Motiv in der Malerei, zum großen Aergernis Herbarts, aber zur großen Freude dessen, der in diesem Sprachgebrauch eine schöne Bestätigung der inneren Einheit der Künste erblickt.

Imbriani hat deshalb (wie es übrigens auch manch anderm zugestoßen ist), als er mit seiner Theorie von der *macchia* das eigentümliche Wesen einer Sonderkunst auszusprechen glaubte und damit auch zweifellos etwas Gegründetes und Wahres gesagt hat, vielmehr noch ein gutes Mal — und anderes vermochte er nicht — das reine und schlichte Wesen der Kunst, der Kunst im allgemeinen, umschrieben.

## 3.

## VOM HERRSCHGELÜSTE DER TECHNIK.

(1905)

Man hat gut sagen, — so äußert sich ein befreundeter Maler — daß die Technik nichts mit der Kunst zu tun hat. Diese Ansicht mag wahr sein in der Philosophie; aber sie ist falsch in der Wirklichkeit, wenigstens für uns Maler. Wir wissen, daß man ohne Technik keine Kunst hervorbringen kann. Jeder von uns ist schon als Junge angehalten worden, Nasen, Lippen, Augen zu zeichnen, dann Muskelgruppen, Gipsmodelle und lebendige Modelle, Gemälde und Statuen guter Meister zu kopieren. Es geschieht das auch nicht aus Willkür oder einfach aus der Pflicht heraus, die uns auferlegt wird, wenn wir Akademien und Kunstschulen besuchen; auch

wer ungehemmt an seiner Ausbildung arbeitet, ohne Fesseln, muß notwendigerweise dieselbe Straße gehen. Ein Landschafter bildet Auge und Hand durch das Malen der mannigfaltigsten Erscheinungen der Natur, er häuft Skizzen und Entwürfe. Künstler anderer Richtungen bemächtigen sich einer Reihe von klassischen Formen, oder der klügsten und feinsten Errungenschaften moderner Kunst, die sie auf ihren Reisen und in den großen internationalen Ausstellungen studieren. Aber wer dazu gelangt ist, diese Formen zu besitzen, was besitzt er? Ist er zum Künstler geworden? Keineswegs: er ist nicht Künstler, sondern Virtuose; er besitzt nicht die Kunst, er besitzt die T e c h n i k. Ist er an diesen Punkt gelangt, so ist aus ihm geworden, was man einen geschickten Macher nennt, falls er die Modemaler, ein Akademiker, falls er die Alten reproduziert. Hat er aber eine Künstlerseele, so kommt der Augenblick, in dem vor ihm eine eigene und originelle Vision entsteht (eine Figur z. B. oder eine Landschaft); und siehe da, jene Virtuosität tritt, von dem Strom der Eingebung getragen, in den Dienst der künstlerischen Vision, und es entsteht die K u n s t. Der Maler, der schon so viel Nasen und Bäumchen konterfeit hat, ist nicht mehr in Verlegenheit, wenn er die Nase seines Bildnisses oder den Baum seiner Landschaft malen soll; sie nehmen diesmal ein gewisses Etwas, einen Akzent, ein besonderes Leben an, die sie aus reinen Uebungsstücken zu Elementen eines wahren und lebendigen Kunstwerks werden läßt. Das ist der Unterschied zwischen Technik und Kunst; das ist ihre Einigung; die Technik allein ist nicht Kunst, aber ohne Technik ist auch nicht einmal die Kunst Kunst. Braucht es noch der Beispiele? Kennen wir die Klagen nicht auswendig, die hier in Neapel so viele Male von Künstlern und Kunstkritikern gegen Domenico Morelli, den großen Maler und überaus schlechten Lehrer erhoben worden sind? Morelli verachtete die Zeichnung, die Uebungen, mit einem Wort die Akademie; er konnte sich gewiß diesen Luxus leisten, er, der in der Jugend außerordentlich viel gezeichnet und sich akademisch betätigt hatte, mithin die technischen Eigenschaften so in der Hand hatte, daß sie angeboren schienen; deshalb bemerkte er in seiner Reifezeit, ganz in seine Visionen eines Malerdichters eingesponnen, nicht einmal, daß neben der Kunst auch eine Technik existierte. Er bemerkte es ebensowenig, wie wir die Luft, die wir atmen, wenn die Lungen gut sind und die Luft mit Sauerstoff er-

füllt ist. Allein wenn die jungen Leute die Ratschläge des Meisters auszuführen versuchten und im Ernst die technischen Stufen zu überspringen und ihre Eingebungen mit einem Schlag auf der Leinwand festhalten wollten, wie wurden sie für ihre Verwegenheit bestraft! Wie wurde man des Mangels an atembarer Luft inne! Wie unerträglich erschienen dann diese Gemälde, in denen wohl Geist, aber keine Malerei war; die Idee war da, aber die Figuren waren disproportioniert, die Arme fügten sich nicht an den Leib und die Beine begannen in der Höhe der Brust! In Neapel bildete sich sogar eine perfide Legende heraus: man raunte sich zu, daß Domenico Morelli jenen verderblichen Rat aus Künstlereifersucht gegeben habe, weil er die Rivalen, besonders die jungen fürchtete. Sicherlich, kein Ernsthafter wird solchen Nichtswürdigkeiten Glauben schenken; aber das Aufkommen dieser Legende beweist eben den allgemeinen Ausdruck des Widerwillens vor den traurigen Wirkungen des Kreuzzugs gegen die Technik; sie bestätigt, daß die Technik, wenn sie nicht ganz die Kunst ist, doch für die Kunst notwendig ist, weil sie deren konstitutives Element ist.

Diese Darlegungen des Malerfreundes hört man *mutatis mutandis* auch von den Kritikern anderer Künste, von Dichtern und Literaten wiederholen. Es werden die nämlichen Tatsachen über den Bildungsgang der Dichter angeführt, die nachahmen, übersetzen, Verse schmieden, sich in kurzen Kompositionen versuchen, bis sie endlich die dichterische und literarische Technik beherrschen. Bleiben sie dabei stehen, so sind sie einfache Literaten; gehen sie darüber hinaus, so sind sie originale und vollendete Dichter und Schriftsteller. Vernachlässigen sie aber zu ihrem Unglück die technischen Studien, geberden sie sich als originale Künstler, so werden sie zu Dichtern und Schriftstellern mit einem organischen Grundfehler. Sie mögen dann durch die Wärme, die Frische, die Lebhaftigkeit gewisser Bilder und Empfindungen einige Sympathie erwecken, aber sie werden den feinen Geschmack verletzen, durch ihre Unbestimmtheiten, das Ungefähre, die Wiederholungen, die verschwimmenden und unsicheren Umrisse. Die Kunst, gewappnet von der Technik, ergibt Foscolo und Leopardi, die bekanntlich einen guten Teil ihrer Lebenszeit hindurch nichts anderes als Uebungsstücke schrieben, bis sie von dichterischer Erregung ergriffen, endlich zur Vollkommenheit heranzureifen imstande waren, da

sie nunmehr ja über alle technischen Mittel, geeignet, jede Schattierung ihrer Ideen auszudrücken, verfügten. Die Kunst ohne Technik oder mit unzureichender Technik, ergibt nicht das Klassische, sondern das Romantische; diese Benennungen in dem Sinn verstanden, daß sie einen Unterschied des Wertes oder des Grades bedeuten; d. h. einen Unterschied zwischen Schriftstellern, die in jeder Einzelheit, jedem Worte klare und feste Umrisse zeigen und mithin die Klassizität der Form besitzen und solchen, die skizzieren, aber nicht vollenden, Gold und Schlamm mischen, Romantiker sind. — Letzten Endes könnte ein Schriftsteller, der im neapolitanischen Milieu gelebt hätte, manche Aehnlichkeit zwischen der Propaganda, die Domenico Morelli unter den Malern betrieb, mit derjenigen Luigi Settembrinis unter den Literaten herausfinden, da dieser letztere mit Eifer darauf bestand, »man müsse schreiben, wie man spreche«. Dennoch hatte Settembrini, im Glauben zu schreiben »wie er spreche«, sich seinerseits nach den Trecentisten und den »sprachreinen« Schriftstellern gebildet; das Buch, das er immer in Händen hatte, fast wie ein Vademecum, war Gasparre Gozzis *Beobachter (l'Osservatore)*. Nach alledem konnte er seinen Jüngern recht wohl den Rat geben, beim Schreiben alle Dialektworte und -wendungen, die ihnen spontan auf die Lippen kämen, zu gebrauchen. Er gab seinerseits dafür tapfer das Beispiel; so wenn er in seiner Prosa anstatt *albicocca* (Pflaume) — welche Kühnheit! — *crisomelo* gebrauchte, d. h. das neapolitanische Wort *cresuómmolo,* das er im übrigen als der gute Hellenist, der er war, einigermaßen nach der griechischen Etymologie (*χρυσόμηλον*) zurechtzumodeln bestrebt war.

Solchen Darlegungen gegenüber (die mich natürlich nicht durch ihre Neuheit blenden, da ich sie seit den ersten Schuljahren unzählige Male gehört und darum, bevor ich sie zurückwies, ihrer Bedeutung und ihrem Wert nach recht wohl geprüft habe), muß ich meine Grundüberzeugung wiederholen: daß in dem Prozeß des künstlerischen Schaffens niemals ein praktisches oder technisches (wie man's nun nennen mag) Element Eingang finde: die Spontaneität der Phantasie herrscht, ohne Nebenbuhlerschaft, vom Beginn bis zum Ende jenes Prozesses; der Begriff der Technik ist der reinen Aesthetik ebenso völlig fremd wie der wahren und eigentlichen Kunstkritik. Das ist übrigens auch der tiefe Sinn der alten (obwohl später in ihren Einzelheiten grob mißverstande-

nen) Scheidung zwischen freien und mechanischen Künsten. Die Technik (so wie man dieses Wort versteht) wird auf den schon vollendeten künstlerischen Prozeß folgen, um die Erinnerung an die künstlerische Vision stofflich festzuhalten, oder sie wird ihm als ein Gegebenes der künstlerischen Schöpfung vorausgehen; in den künstlerischen Prozeß an sich aber vermag sie nicht einzugehen; ebensowenig als ein Messer, wenn auch noch so geschliffen und zugespitzt, in die Kette eines logischen Schlusses, d. h. in einen geistigen Akt, einzudringen vermag. Wird das Wort »Technik« nicht auf ökonomische und im e. S. technische, sondern auf künstlerische Fakten angewendet, so wird es entweder aufs Ungefähre hin gebraucht und enthüllt damit auch die Unbestimmtheit des Gedankens; oder es ist eine Metapher, die nichts anderes als die Kunst selbst bezeichnen will. In diesem letzten Fall bezeichnet sie nicht das mechanische, sondern das schöpferische Hervorbringen, nicht die *τέχνη βαναυσική*, sondern die göttliche Kunst, nicht die *Fertigkeit*, sondern eben die *Kunst* [1]).

Der Grundirrtum jenes Raisonnements, der gegenüber der Kunst eine Technik, mit der die Kunst ihre Rechnung zu begleichen habe, festlegen will, besteht aber darin, daß der einheitliche und kontinuierliche Prozeß willkürlich in zwei unterschiedene Stücke oder Stadien, einander entgegengesetzt, zerlegt wird; das Kunstwerk, häufig die langsame Entwicklung von Jahren oder eines ganzen Lebens, wird als etwas aufgefaßt, das mit einem Schlag entsteht und lediglich im Augenblick dieses Entstehens ein paar mechanische Mittel bereit finden muß. Stellt man die psychologische Wahrheit wieder her, die Künstler und Literaten, unerfahren in derartigen Analysen und ohne sichs dessen zu versehen, fälschen, so ist das, was als technische Erfahrung und Erwerb materieller Geschicklichkeit erscheint, von Anfang an nichts anderes als Produktion und Tätigkeit, Arbeit der Phantasie, Schöpfung von Bildern. Ein Dichter oder Maler, den man als in der Entwicklung begriffen ansieht, ist schon Dichter und Maler: der Maler hat Visionen und Expressionen, eine Welt von Physiognomien, Bewegungen, Farbenklängen, Farbenflecken, die teils in seinen Skizzenbüchern und verstreuten Tafeln, teils in seiner

1) Ich gebrauche den deutschen Ausdruck zum Zeichen der Dankbarkeit; denn Deutschland wird hauptsächlich die moderne und im eigentlichen Sinn ästhetische Bedeutung verdankt, die das Wort »Kunst« angenommen hat.

Erinnerung festgehalten sind; der Dichter hat Rhythmen, Vergleiche, Worte, Gerüste von Dramen und Romanzen, Ansätze lyrischer Gedichte, die sich ebenso teils in seinen Entwurfheften, teils in seinem Gedächtnis befinden. Diese Produkte sind so sehr schon Kunstwerke, daß Kenner in gewissen Fällen gern ein paar große Bilder für eine Sammlung von Skizzen und Entwürfen hingeben würden; es handelt sich ja um in sich ganz vollkommene Dinge, die nur dann als unvollendet angesehen werden, wenn sie aus ihrer Isolierung herausgerissen und zu umfangreichen und komplizierten Werken in Beziehung gesetzt werden. Viele Schriftsteller haben ihr Bestes im Briefwechsel und in anderen nicht für die Oeffentlichkeit bestimmten Schriften gegeben, weil sie hier den Entwicklungsgang ihres Geistes, der nicht zu weiterer Ausdehnung gelangt ist, niedergelegt haben. Es mögen dies rudimentäre Organismen, wirbellose Tiere, höchst einfache Zellenkomplexe oder einzeln schweifende Zellen sein, noch nicht höhere Tiere, noch nicht der Mensch; aber sie sind trotzdem bereits lebende Wesen, und niemand hat das Recht, ihnen das Leben abzusprechen, weil sie ihre eigene und nicht eine andere Lebensform haben.

Was geschieht nun, wenn man von ihnen zum großen, zum Meisterwerk fortschreitet? Nichts anderes, als wenn man vom Satz zur Periode, von der Periode zur Seite, von zwei Bildern zur Verschmelzung beider in ein drittes, von einer isolierten Nase und einem Auge zur Auffassung eines Profils übergeht, in dem Auge und Nase modifiziert und an den richtigen Platz gestellt erscheinen. Dem Künstler dünkt es dann, als ob mit einem Schlage die Vision des großen Werkes vor ihm auftauche. In Wirklichkeit ist aber was so auf einmal erscheint, ein neuer Zusammenklang, ein neues Bild, in dem sich unzählbare, vorausgehende Bilder vereinen, von denen jedes schon eine besondere Anstrengung erfordert hat und eine Schöpfung des Genies gewesen ist. Da der neue Zusammenhang jene unzählbaren, zu vereinenden Bilder voraussetzt, so kann man leicht der Täuschung verfallen, als ob jene Bilder nicht Kunst, sondern Mittel wären; nicht Synthesen, die einer neuen weiteren Synthese unterworfen werden, sondern unbeseelter Stoff, den man besitzen und beherrschen müsse, um den Zugang zum Meisterwerk zu finden. Gewiß, im Augenblick der neuen Vision, verlieren alle die früheren ihr Eigenleben und erhalten den Odem eines neuen; sie

werden von einem Tode getroffen, der die unausweichliche Krisis einer Auferstehung und Verklärung ist. Aber der Tod trifft das Lebendige, nicht das Unbeseelte; das zweite Leben vermag nur der zu haben, der bereits ein erstes gehabt hat. Unsere geistige Entwicklung ist eine ununterbrochene Folge von Toden, die zugleich Auferstehung sind. Darum geschieht es auch, wenn man die Studien, die zerstreuten Arbeiten, die Entwürfe und Versuche eines Künstlers von seiner ersten Jugend an verfolgt, daß man fast allenthalben seine künftige Kunst, sein Meisterwerk vorgebildet sieht: es würde das nicht eintreten, wenn sein vorausgehendes Leben bloß ein mechanischer Unterricht, nicht organisches Hervorbringen gewesen wäre. Auch die Nachahmungen und Kopien haben ihre Seite der Originalität, wäre es auch nur in den Tendenzen und Neigungen, die sie enthüllen.

T e c h n i k als etwas Mechanisches verstanden, gibt es mithin in der genialen Produktion, die doch die einzige künstlerische ist, überhaupt niemals. Dieser Begriff ließe sich höchstens auf die verfehlte Kunst anwenden, d. h. auf die teilweise Abwesenheit der Kunst; es ist das der Fall solcher, die einzelne Formen, häufig in eklektischer Weise, aufsammeln, ohne imstande zu sein, sie zu verschmelzen, und statt sie so voneinander gelöst bestehen zu lassen, d. h. in einer Zerstreuung, die etwas Eigenwüchsiges und Künstlerisches haben kann, sie künstlich, d. h. mechanisch verbinden. Von diesen Künstlern, die ihren Weg verfehlt haben, sagt man (und es ist kein schlechter Ausspruch), sie besäßen die Technik, nicht aber die Kunst. Es sind das Künstler, die der letzteren nicht habhaft werden; die Tatsache selbst, daß der Begriff der Technik innerhalb der verfehlten Kunst als angemessen und zutreffend erscheint, ist der beste Beweis, der für seine Unanwendbarkeit auf die Kunst, in dem, was dieser eigentümlich und wesentlich ist, erbracht werden kann.

Im übrigen ist es bemerkenswert, daß gerade die Künstler das *quid divinum* zu verkennen oder herabzumindern pflegen, das in ihnen ist und das nicht, wie sie vermeinen, einen Wasserfaden, sondern eine ganze Reihe von Bächen und Wasserläufen, die sich zu einem Flusse sammeln, darstellt. Zu dieser Verkennung gesellt sich zuweilen noch ein wunderliches Eitelkeitsmotiv: der Künstler gibt sich den Anstrich des Gelehrten, wenn er behauptet, ein großer Teil dessen, was er geschaffen, sei durch viele Jahre hin-

durch und mit unermüdlichem Eifer erlernt, studiert, erforscht, mithin von jemandem, der zur Grundlage seiner Kunst die W i s s e n s c h a f t macht, das Idol, den Fetisch unserer Zeiten. In Wahrheit hat aber auch die Wissenschaft, die echte Wissenschaft nichts Mechanisches an sich; weil aber sehr häufig die Rezepte der Apothekerkunst und die Konstruktion des Phonographen als Wissenschaft aufgefaßt worden sind, so ist es nicht schwer, das Band zwischen der falschen Auffassung der Kunst und dieser falschen der Wissenschaft wahrzunehmen. Die Künstler sind eben in keinem Sinn Gelehrte; weder Philosophen gleich Plato, noch Techniker gleich Edison; sie sind schlechthin Künstler, d. h. Phantasiekräfte, in alledem, was sie a l s Künstler hervorbringen.

Ich habe früher die bedeutenden Namen eines Domenico Morelli und eines Luigi Settembrini genannt und an einige ihrer Ermahnungen und pädagogischen Winke erinnert, sowie an den bittern Tadel, den sie hervorriefen. Nun, der Maler Morelli und der Schriftsteller Settembrini mögen wohl mitunter unvorsichtig gewesen sein, mögen die Wirkung ihrer Worte nicht bedacht und sich nicht Gedanken über die Mißverständnisse gemacht haben, denen sie bei unreifen Jünglingen, ungebildeten Personen, bei Unfähigen und Unmächtigen ausgesetzt waren. Aber sie haben, auf der Spontaneität als dem einzigen Faktor der Malerei und Literatur bestehend, eine große Wahrheit ausgesprochen, die ihr Gewissen als Maler und Schriftsteller erleuchtete. Haben sie dadurch schädlich gewirkt? Ich weiß, oder besser, ich glaube es nicht. Wer sich in der Kunst von falschen oder falsch aufgefaßten Ratschlägen zugrunde richten läßt, um den ist es bereits geschehen; denn eben dadurch, daß er einen ihm nicht zukommenden Ratschlag passiv hinnimmt, beweist er gerade geringe Reaktionskraft, d. h. eine schwache und träge künstlerische Anlage.

## 4.

## BILDNIS UND ÄHNLICHKEIT.

(1907)

Gar manche wissenschaftliche Frage hat, weil unendliche Male und nur in wenig neuartiger und fruchtbarer Weise behandelt, ein einigermaßen komisches Aussehen erhalten; so daß man über

sie nur mehr mit verstecktem Lächeln sprechen kann. Es ist dies in ganz besonderem Maße bei der Frage des Bildnisses der Fall; ob es der Kunst überhaupt zuzurechnen sei oder nicht, und wann es ihr angehöre, wann nicht. Aber ich werde gegenwärtig nicht einmal von diesem diplomatischen Versteckläcbeln angewandelt, weil ich das, was ich in meiner »Aesthetik« bemerkt habe, in nichts modifizieren zu müssen glaube: daß man nämlich beim Bildnis wie bei jedem geschichtlichen Werk zwischen der künstlerischen und der historischen Seite unterscheiden müsse. Die eine ist demselben Gesetz wie jedes andere Kunstwerk unterworfen; die zweite dem jedes anderen geschichtlichen Werkes; allein von dieser zweiten Ansicht sehen der Künstler, der Kritiker, der Philosoph ab, weil, auch angenommen, daß die geschichtliche Reproduktion irrig oder überhaupt nicht vorhanden sei, dennoch das Kunstwerk (als das, worauf es ihm einzig ankommt) unberührt bleibt. Jedes Kunstwerk findet ja seine Rechtfertigung lediglich durch die Energie, mit der sich in ihm die Seele des Künstlers ausdrückt, d. h. durch einen gewissen Eindruck, den diese Seele erhalten hat. Im übrigen unterscheidet sich der Fall des Bildnisses, es mag gemalt oder gemeißelt sein, seinem Wesen nach in gar nichts von den analogen Fällen der sogenannten historischen Dramen und Romane.

Ein Corollar dieser These bildet die Ausscheidung eines anderen Problems, für das vor Zeiten die Aesthetiker so sehr begeistert waren, daß sie es mit sichtlicher Vorliebe behandelten und darin sehr häufig Scharfsinn und Beredsamkeit entfalteten: wie nämlich das Porträt auszuführen sei, ob mit genauer Reproduktion der physischen Züge der realen Persönlichkeit in all ihren Zufälligkeiten, oder ob durch deren Idealisierung, derart, daß der Strahl der Idee durch die physische Erscheinung falle und das wahre Individuum unter der Hülle des erscheinenden, das ideale unter der des empirischen offenbare. Hegel hat gesagt, daß das Bildnis, in diesem Sinne aufgefaßt, nicht bloß die Erlaubnis, sondern die Pflicht zu schmeicheln habe. Andere, wie Schopenhauer, gingen daran, Gesetze über die verschiedenen Arten von Bildnissen, in bezug auf die verschiedenen Klassen der dargestellten Personen, aufzustellen; so setzten sie fest, daß man bei einem Denker sich mit dem bloßen Kopf begnügen, bei einem Krieger jedoch die ganze Figur wiedergeben müsse, weil bei ihm nicht nur der Kopf,

sondern auch Arme und Beine in Tätigkeit seien. Alle diese Erörterungen sind müßig, wenn man zur Einsicht gekommen ist, daß der Künstler stets seine eigene Empfindung, nicht das Modell wiedergibt; sie halten nicht einmal vom geschichtlichen Gesichtspunkte aus Stand, denn dem Historiker ist wie dem Künstler *aequa potestas* gegeben, je nach seiner besonderen Absicht, diesen oder jenen Teil der Wirklichkeit zu geben. Man kann es einem Geschichtsschreiber nicht verwehren, uns einen Dante in ganzer Figur vorzuführen oder unsere Aufmerksamkeit auf einen Napoleon, beschränkt auf den bloßen Kopf, zu konzentrieren. Selbst das Porträt eines Mannes von Genie, eines zarten Dichters, dessen Körper in Fett schwimmt, oder eines schmächtigen und schiefgewachsenen Schlachtensiegers kann seine volle, ebenso künstlerische wie historische Daseinsberechtigung haben. Die Kunst hat ebenso wie die Historie ihre Epochen des Realismus und in allen Epochen ohne Ausnahme ihre realistischen Vertreter.

Wer sagt ferner, daß diese Figur, die von einem äußerlichen und oberflächlichen Standpunkt aus gesehen, albern oder lächerlich erscheint, nicht vielmehr vom Standpunkt des Künstlers aus, dem einzig berechtigten, mitleidvoll oder zart empfunden oder, eben in ihrem Kontrast, tragisch und erhaben sei?

Was aber, wie ich glaube, noch eine Aufklärung verdient, ist der Begriff der A e h n l i c h k e i t, der fortwährend in Anwendung kommt, wenn von Bildnissen die Rede ist [1]): es ist das ein Begriff, der klärlich nicht sowohl die Kunst, als die Geschichte angeht. Die Verfasser von Biographien, die sich genötigt sehen, der Ikonographie der Persönlichkeit nachzuforschen, deren Leben sie beschreiben, kennen zur Genüge das bedrückende Gefühl, von dem man vor der Vielfältigkeit der Bildnisse einer einzelnen Person übermannt wird, alle voneinander verschieden, so verschieden, daß sie auf verschiedene Personen zu deuten scheinen. Wer ein g e n a u e s Abbild der Züge der Maria Stuart, der Frau von Pompadour, der Emma Hamilton wünscht, mache beim ersten Porträt, das ihm in die Hände fällt, Halt und schlage nicht die Bände auf, die der Ikonographie dieser berühmten Frauen gewidmet sind; denn wenn er sie durchgenommen hat, wird er nicht mehr

1) »Die sogenannte Aehnlichkeit, ein höchst unbestimmter Begriff« sagt mit Recht J. v. S c h l o s s e r in seinem schönen *Gespräch von der Bildniskunst* (in der *Oesterreichischen Rundschau* Bd. VI, S. 502—516, April 1906).

wissen, welches in zutreffender Weise das Antlitz der Stuart, der Pompadour oder der Hamilton bringt. Dieses Problem der »Aehnlichkeit« ist ein gar großes Problem, das von den guten Leuten vor dem Bildnis einer ihnen unbekannten Persönlichkeit eifrig debattiert wird; mindestens neun von zehnen der Beschauer erklären es mit starken Gründen und aus einer erbarmungslosen Zergliederung heraus für »nicht ähnlich«. Prozesse zwischen Künstlern und Bestellern über die Aehnlichkeit oder Nichtähnlichkeit von Bildnissen sind alles andere denn selten. Aber ein neapolitanischer Künstler des 17. Jahrhunderts, dem (wie ein Chronist jener Tage berichtet) ein Porträt zurückgewiesen worden war, das ein neapolitanischer Herzog von der Frau Herzogin bestellt hatte, kam nicht in Verlegenheit; er trug das Bild in seine Werkstatt zurück und malte neben die Figur der Dame die eines Mohrensklaven, der sie mit seinen dicken Lippen küßte; so stellte er es öffentlich aus. Der Herzog, der davon erfuhr, drohte dem Maler einen Prozeß wegen der der Herzogin angetanen Beleidigung anzuhängen. »Da Ihr nunmehr anerkennt, daß das Porträt ähnlich ist (erwiderte ruhig der Maler), so zahlt es mir auch.«

Woher rührt die allgemeine Unzufriedenheit (um so größer, je größer der Künstler ist) vor einem Porträt; und was hat es mit diesem stets angerufenen Kriterium der »Aehnlichkeit« auf sich? Worin besteht das zweite Glied des Vergleichs, der hier angestellt wird? Das erste haben wir vor uns: es ist das Werk des Künstlers; aber das zweite? Man wird sagen, es sei jenes bestimmte lebende Individuum, das jeder, zu bestimmter Stunde, sehen könne, auf der Straße oder ein andermal in einer Theaterloge. Aber ein Individuum, wenn man es definieren will, ist nichts Fixes; es ändert sich nicht bloß von Jahr zu Jahr, von Tag zu Tag, von Minute zu Minute, je nach den verschiedenen Erregungszuständen, die aus einem sanften Menschen einen wütenden, aus einer schönen Frau eine häßliche, aus einem Helden einen Satyr und aus einem Satyr einen Helden machen, je nachdem sich in ihm die Erfahrungen, die Werte und die Gifte des Lebens ansammeln; aber auch in einem einzelnen Augenblick betrachtet, ist es ein Unendliches. In jeglichem Augenblick zeigt es unendliche Aspekte, von denen jeder vorwiegend hervorgehoben werden kann, und die nicht sämtlich darzustellen sind, außer durch eine Reihe

von Darstellungen, die auch ihrerseits ins Unendliche geht. In welchem Individuum, so mittelmäßig es auch sei, blitzt nicht zuweilen ein Strahl von Intelligenz, so verworfen es sei, nicht ein Strahl der Ehrbarkeit auf; in welchem Individuum von hoher Intelligenz und von edlem Charakter, bleiben nicht die Spuren des Tierischen, beherrscht, aber nicht unterdrückt, bestehen? Nicht nur ist das Individuum mithin ein Prozeß oder eine Entwicklung; das, was sich in ihm in dieser besonderen Form entwickelt, ist der ganze Kosmos.

Die Individualität in dieser genaueren Weise definieren, bedeutet also nicht die unbedingte Zurückweisung des Kriteriums der Aehnlichkeit, auch nicht die Behauptung, daß alle Porträts der Wirklichkeit widersprächen. Gerade auf das Gegenteil muß geschlossen werden: a l l e Bildnisse (vorausgesetzt, daß sie dies und nicht reine Phantasie sind) sind ähnlich. Der Vergleich ist nicht zwischen einem Bildnis und einem absurden und nicht zu fassenden f i x e n I n d i v i d u u m zu ziehen; sondern zwischen dem Bildnis und einer der vielen Offenbarungen und Aspekte der dargestellten Person. Erfaßt das Bildnis einen dieser Aspekte gut, so ist es ähnlich. Die vollständige Aehnlichkeit wird in der vollständigen Reihe der Bildnisse gegeben, die von einem bestimmten Individuum gemacht worden sind, oder gemacht werden könnten, in allen seinen Offenbarungen und zu den verschiedenen Zeiten seines Lebens. Diese vollständige Reihe ist nicht vorhanden und praktisch unausführbar. Geschieht aber nicht dasselbe bei allen Reihen geschichtlicher Erzählungen?

Ist nun auf diese Weise der Begriff der Aehnlichkeit zurechtgerückt, so bleiben außerhalb von ihm nur jene Bildnisse, die es lediglich dem Namen nach sind; so wenn ein Künstler den Namen einer Persönlichkeit aus Vorliebe oder Laune entleiht und ihn einer der von ihm erträumten Figuren anheftet, ohne irgendein geschichtliches Element künstlerisch zu verarbeiten, wie es vielmehr für das im eigentlichen Sinn sogenannte Bildnis zutrifft. Die Geschichtsbücher liefern höchst mannigfache Ansichten eines Faktums oder einer Gruppe von Fakten, von denen sie bald diese, bald jene Seite betonen, aber sie sind historisch nur insofern, als sich eine dieser Ansichten auf ein wirklich Gegebenes bezieht. Man kann ein Geschichtsbuch schreiben, das im ganzen den gewöhnlichen Fragen nach einer Begebenheit entspricht; aber es

wird trotzdem nur ein partielles und übrigens in stets mehr oder weniger verschiedener Weise aufzufassendes Buch bleiben. Ebenso wird man von einem Individuum ein Bildnis liefern können, das im ganzen der allgemeinen Ansicht entspricht; aber wieso hätte die allgemeine Ansicht allein Wert? Und wo beginnt, wo endet sie? weshalb sollte sie die wahre Idee des Individuums enthalten? Und worin liegt letzten Endes die wahre Idee eines Individuums [1])?

Es ist klar, daß, um sagen zu können, ein Bildnis sei ein Geschichtswerk, die Figur, die auf der Leinwand, der Tafel oder im Marmor erscheint, nicht allein in ein, wie man zu sagen pflegt, inneres Bild übersetzt, sondern auch zu jenem Existential- und logischem Urteil erhöht werden muß, ohne das es zu keiner Geschichte kommt. Sieht man jedoch von jenem Urteil ab, so wird das Bildnis zum reinen Kunstwerk, ebenso wie der *Peloponnesische Krieg* oder das *Leben des Agricola;* wird das logische Urteil unterdrückt (das sich beständig einmengt, auch wenn es nicht zum literarischen Ausdruck gelangt), so kommt nichts anderes denn Roman und Dichtung zum Vorschein. Es ist das zur Gänze ein innerlicher Prozeß, so wie Kunst und historisches Urteil etwas Innerliches sind, die nicht im Physischen und im Stofflichen, sondern in der Sphäre des Geistes unterschieden sind.

## 5.

## ILLUSTRATIONEN VON DICHTERWERKEN.

### (1908)

Im Briefwechsel Flauberts kann man in einem an G. Charpentier am 15. Februar 1880 gerichteten Brief folgendes lesen: »*Bergerat a dû vous communiquer mon peu d'enthousiasme pour la manière dont ma pauvre féerie est publiée dans la ‚Vie moderne'. Le numéro d'hier ne change pas mon opinion! Les petits bonshommes sont*

1) »Das Publikum will »Aehnlichkeit« und »Schönheit«, beides sehr variable Faktoren, je nach den gerade geltenden Begriffen. Die Aehnlichkeit bedeutet ihnen eine Tratte auf die Identifizierung des Bildes mit einer, wie tägliche Erfahrung zeigt, meist wenig exakten, häufig aus insignifikanten Zügen, unter recht oberflächlicher Erfassung der äußern Form aufgebauten »Wirklichkeit« von Bruder Hans und Schwester Grete — oder mit seinem höchst souveränen Begriff eines berühmten Zeitgenossen oder Vorfahren.« (Schlosser a. a. O. S. 504.)

*imbéciles, et leur physiognomies absolument contraires a l'esprit du texte*! — . . . *O illustration! invention moderne, faite pour déshonorer toute litterature!* . . .« (*Corresp.*, IV, p. 367—68).

Im *Leben des Alberto Pisani* von Carlo Dossi (1870) wird berichtet, daß in Pisanis Bibliothek die Bücher sämtlich »*sine aeneis nec ligneis figuris*« waren, sowohl was Text als Beigaben anbetraf. Alberto Pisani konnte sie nicht ausstehen, und wären sie von der Hand eines Van Dyck gewesen. Für ihn waren die Illustratoren Leute, die sich der Phantasie aufdrängen wollten; die sich ungerufen da einmengten, »wo man sich seinem Autor allein gegenüberzufinden wünschte« (S. 13—14).

Hier haben wir zwei ausdrückliche, von Schriftstellern herrührende Aeußerungen des Widerwillens gegen die Illustratoren von Büchern; es wäre leicht, noch andere in nicht geringer Zahl heranzuziehen. Handelt es sich dabei um eine begründete, d. i. vernünftige Antipathie? Ich meine, es läßt sich das nicht in Zweifel ziehen; der Grund, auf den sich Flaubert wie Dossi beziehen, scheint mir volle Beweiskraft zu besitzen. Ein Dichter feiert die Schönheit einer Frau, er feiert sie durch Züge, die in seiner Seele wiederklingen: *dulce ridentem, dulce loquentem,* wie Lalage; im Grase sitzend »einer Blume gleich«, wie Laura; beschäftigt, »mit der weißen Hand« ein »Silbergewebe« mit »purpurnem Bande« zu schmücken, gleich der Herzensfrau Messer Ludovicos; verlockend, mit einem »zitternden, wollüstigen« Lachen in den Augen, gleich Armida; oder leuchtend von unschuldsvoller Jugendschönheit in den »lachend huschenden« Augen, wie Leopardis Silvia. Der Dichter hat diese Züge aus den zahlreichen andern, die ihm die Wirklichkeit darbot, herausgelöst; auf sie seine ganze Aufmerksamkeit gestellt. Der Leser träumt jenes Lächeln, jene Hand, jene Augen, träumt jenes Gras, in dem sich die schöne Frau gelagert hat; alles andere bleibt unbestimmt und muß es für ihn bleiben. Nun aber kommt der Illustrator hinzu und zwingt ihn auf der nämlichen Seite, auf der jene Verse stehen, eine Lalage, Laura, Armida, Silvia zu betrachten, die in jeder Einzelheit umrissen sind: dick oder mager, groß oder klein, mit dieser oder jener Nase, diesem oder jenem Mund, mit diesem Haarschmuck, in jener Kleidung. Aber das ists ja gerade, was der Dichter, wenn er dergleichen tatsächlich erblickt hätte, eben vergessen wollte! Auf diese Art entsteht ein

Dualismus zwischen dem Werk des Dichters und dem des Zeichners; beide trüben und beeinträchtigen sich gegenseitig.

Ein italienischer Professor hat umständlich darüber gehandelt, warum viele Romandichter, so namentlich Manzoni, ihre Figuren nicht in aller Form präsentieren, dadurch, daß sie deren physisches Aeußere bis ins Kleinste schildern; für eine nicht statthabende Tatsache werden hier subtile und sophistische Gründe angegeben. Gleich allen Künstlern (darunter auch Manzoni) beschreiben die Romandichter das physische Aeußere oder unterlassen es, beschreiben es genau oder obenhin, heben einen Zug hervor und vernachlässigen andere, einzig und allein von der S t i m m u n g ihrer Werke, von den Notwendigkeiten der Vision, die sich ergeben, geleitet. Jede andere Theorie ist in gewissem Maße auf das Vorurteil gegründet, daß die Kunst, um vollständig zu sein, gleichsam ein Polizeibureau sein müsse, in dem nach dem Grundsatz, es sei vorteilhaft, die Erkennungszeichen für die »Habituès« der Verbrecher zu besitzen, jede Personalkarte eines Individuums von Connotaten, Photographien oder nach dem Bertillonschen System ausgeführten Messungen begleitet wird. Ein ähnliches Vorurteil liegt der Meinung zugrunde, daß die graphischen Illustrationen die Wirkung der Dichterworte »vollendeten«; in Wahrheit bedarf es dieser »Vollendung« überhaupt nicht.

Aber gerade weil die graphischen Illustrationen nur dann ästhetisch abstoßend wirken, wenn sie einen Dualismus erzeugen, so läßt sich über sie kein unbedingt verdammendes Urteil aussprechen. Wenn zwischen Illustration und Text kein Dualismus besteht, wenn beide aus derselben Geisteslage entspringen, entweder von einer einzigen Person oder von zweien herrühren, die sich in der Zusammenarbeit, in dem gemeinsamen Werk identifiziert haben, dann erweckt auch das Werk des Illustrators keinerlei Widerwillen. Jedermann kennt z. B. gewisse bizarre Drucke, in denen Zeichnungen und Worte innerlich verbunden sind und sich folgen; so daß man nicht sagen kann, es handle sich um zwei übereinander gestülpte Visionen, sondern um eine einzige, die in vollständiger Verschmelzung gesprochen und gezeichnet erscheint. In der größten Zahl der Fälle ist jedoch die von Flaubert und Dossi hervorgehobene Unzukömmlichkeit wirklich gegeben, und der Widerwille gegen die graphischen Illustrationen vollkommen gerechtfertigt. Sie machen die Bücher zwar reicher, aber nicht intensiver.

## 6.

## DIE »KUNSTGESCHICHTE DER MADONNA«.

(1899)

Die Polemik, die sich kürzlich zwischen den Professoren Labanca und Venturi, anläßlich von des letzteren Buch über die »Madonna« entsponnen hat, ist der Aufmerksamkeit all derer würdig, die das Bedürfnis nach vollständiger Kenntnis der Beschaffenheit der Kunstgeschichte, ihrer Methoden und Grenzen empfinden. Labanca hat eine scharfe Rezension von Venturis Buch verfaßt [1]), in der er behauptete, eine Geschichte der Madonna könne nur vom Gesichtspunkt der Religionsgeschichte geschrieben werden und eine Kunstgeschichte der Madonna, so wie sie in dem in Rede stehenden Buch versucht worden sei, wäre absurd.

Wir stehen hier vor zwei Fragen: Ist eine Religionsgeschichte der Madonna denkbar? und ist es ihre Kunstgeschichte?

Was den ersten Punkt anbelangt, so hat es keine Schwierigkeit, sich mit Labanca einig zu fühlen. Zu erforschen wie die die Mutter Jesu betreffenden Gruppen von Glaubensmeinungen sich gebildet habe, welche die ältesten, welche die Umänderungen und Zusätze seien; welche davon die Kirche aufgenommen und anerkannt habe; welche einfach Erbteil volkstümlichen Glaubens oder individueller und sektiererischer Spekulation geblieben seien; welche die Ursachen und welche die moralischen, intellektuellen, sozialen Wirkungen des Madonnenkults: solche und ähnliche Probleme stellen die Religionsgeschichte der Madonna dar. Um sie zu lösen, bedient sich der Historiker aller Arten von Dokumenten: theologischer Untersuchungen und poetischer Hymnen, Konzilsbeschlüssen und volkstümlicher, in der geschriebenen oder mündlichen Ueberlieferung erhaltener Legenden, architektonischer Denkmäler (Kirchen, die dem mannigfaltigen Kult der Madonna geweiht sind usw.), der Werke der bildenden Kunst . . . Gewiß, auch der Miniaturen, Mosaiken, der Bilder und Skulpturen: aber

---

1) B. Labanca, *La storia dell'arte cristiana e del libro »La Madonna« di Adolfo Venturi* (in der *Rivista Politica e letteraria di Roma* Oktober 1899). Venturi hat in der *Fanfulla della Domenica* 29. Oktober erwidert. Vgl. auch einen Aufsatz von A(ndrea) T(orre) in der *Rivista di Roma* vom 12. Nov. Die Polemik hat sich in andern Zeitschriften und Revuen fortgesponnen.

er bedient sich ihrer in diesem Fall, wie das auch bei jedem andern Ding der Fall ist, als historischer Dokumente; d. h. er betrachtet sie nicht sowohl in künstlerischer Hinsicht, als in der ihres Sinnes, der Absichten, der Zwecke, die sie offenbaren.

Diese religiöse Geschichte weist eine gute Zahl von recht wertvollen Büchern auf, die in Italien wie im Auslande erschienen sind; aber mit ihr hat sich Venturi in seinem Buch nicht beschäftigt. Er will vielmehr die Kunstgeschichte der Madonna geben. Und hier tritt, wie gesagt, Labanca auf den Plan, mit der Behauptung, daß dieses Vorhaben gänzlich verfehlt sei.

Ich meine, daß er auch in diesem zweiten Punkte recht hat; obgleich die von ihm vorgebrachten Argumente mich nicht durchwegs überzeugen, und obwohl ich hie und da in seinen Gedanken eine gewisse Unsicherheit oder etwas, das nicht klar zum Ausdruck kommt, zu entdecken glaube. Er sagt z. B., das Christentum hätte sich um künstlerische Schönheit nicht gekümmert; aber in diesem Falle wird »künstlerische Schönheit« — ein Irrtum, dem übrigens auch Venturi verfallen ist — in materiellem und unwissenschaftlichem Sinne aufgefaßt, nämlich als blühende körperliche Anmut. Als das Christentum sich durch das Wort oder durch irgendein anderes Ausdrucksmittel offenbarte, mußte es notwendigerweise künstlerische Konsistenz annehmen und unter die Kategorie der (künstlerischen) Schönheit fallen; so daß Kunst und künstlerische Schönheit Ausdruck und nichts anderes als Ausdruck ist. Eine Madonnenfigur kann nicht anders denn künstlerisch sein, eben weil sie Figur ist; sie mag schön oder häßlich sein — das ist eine andere Frage —, aber sie wird immer nur künstlerisch schön oder häßlich sein, nicht etwa deshalb, weil sie einen anmutigen oder widerwärtigen Körpertypus darstellt. Die Verwirrung der beiden Bedeutungen des Wortes »schön« (ästhetisch und lustvoll, oder anderweitig zu werten), wie sie in der landläufigen Sprache herkömmlich ist, ist das Schmerzenskreuz der ästhetischen Wissenschaft gewesen; der einzige, der davon fast ganz unberührt geblieben ist, war De Sanctis: es ist das nicht einer der letzten Gründe für die außerordentliche Schätzung, die ich für sein Werk habe. Gleichwohl (und es genügt hier, flüchtig auf diese Unterscheidung hingewiesen zu haben), will ich, mit größtmöglicher Deutlichkeit, vor einer von Natur aus überaus subtilen Frage darzulegen versuchen, aus welchen Gründen ich dem Urteil La-

banca beistimme und eine Kunstgeschichte der Madonna für ein Unding halte.

Denken wir einen Augenblick nach. Was bedeuten jene Leinwand- und Tafelbilder, jene Skulpturen, jene Miniaturen, die da »Madonnen« oder »Szenen aus dem Leben der Madonna« heißen? Treten wir in eine Gemäldesammlung und sehen wir zehn Madonnenfiguren, so haben wir in Sachen der Kunst noch gar nichts erfahren, wenn man uns sagt, dies seien »Madonnen«. Jede von diesen Figuren ist ein einzelnes Kunstwerk: die traditionelle Madonna hat dem Künstler als mehr oder weniger veränderte Form gedient, in die er, was ihn innerlich bewegt, gegossen hat. Das mag eine gewisse religiöse Erregung gewesen sein (stets von Künstler zu Künstler je nach den Zeiten und Umkreisen wechselnd); aber es steht nichts im Wege, daß es nicht auch eine ganz andere Erregung sein könnte: ein erotisches Frauenideal, ein sittliches Ideal der Mütterlichkeit, eine geschichtliche, von der Phantasie versuchte Rekonstruktion dessen, was eine galiläische Frau gewesen sein könnte, die Frau eines armen Handwerkers von Nazareth, im 8. Jahrhundert der römischen Zeitrechnung. Zwischen einer byzantinischen und einer Madonna des Beato Angelico, einer des Raffael oder unseres Morelli gibt es in künstlerischer Hinsicht nichts Gemeinsames. Sie sind alle Kunstwerke, aber ebensoviele verschiedene Worte, von ebensoviel Individuen (es wäre ein Pleonasmus, sie verschieden zu nennen) ausgesprochen, in ebensoviel geschichtlichen Epochen. Das eine oder andere stoffliche Element mag, mehr oder weniger, beständig geblieben sein; der beseelende Geist (und in diesem liegt die künstlerische Schöpfung beschlossen) ist immer verschieden. Eine reine, schlichte Wiederholung ist nur in der Kopie möglich, und auch dann nur in der materiellen und mechanischen Kopie. Die Kopie, die interpretiert, ist schon ein neues Kunstwerk.

Hätte Venturi sich darauf beschränkt, eine Geschichte der Madonna anzukündigen, und uns dann in Wirklichkeit eine Reihe von unzusammenhängenden kritischen Versuchen über eine Anzahl von Bildern, genannt »Madonnen«, zu geben, so wäre der Schaden gering gewesen; der Irrtum hätte dann höchstens in der Ankündigung gelegen und unsere Ausführungen müßten von Rechts wegen als ein Streit um des Kaisers Bart oder eine *querelle d'Allemand* angesehen werden. Aber das Schlimme ist, daß er tat-

sächlich die Prätension erhebt, eine einheitliche Entwicklungsgeschichte jener verschiedenen Werke zu geben, die nur durch oberflächliche Kennzeichen zusammengekuppelt sind; er hat sie als eine Folge von Tatsachen, nach einem Ziel strebend, das durch aufeinander folgende Versuche erreicht wird, aufgefaßt; oder wie einen Organismus, der geboren wird, zur Vollendung kommt, altert und stirbt. Durch dieses Vorurteil werden die einzelnen Werke in gewissem Sinne verfälscht, weil sie nicht in sich, sondern als Ringe einer eingebildeten Kette betrachtet werden. So gelangt man u. a. zu der seltsamen Folgerung, daß der Gipfel der Madonnendarstellung gerade dann erreicht worden sei, als der religiöse Gedanke nicht mehr vorhanden war und rein profanen Eingebungen Platz gemacht hatte.

Dieser unheilbare Widerspruch ist von Labanca sehr gut hervorgehoben worden, dessen Urteil wir nach dieser Richtung nur beistimmen können.

Wo in Venturis Buch die Tatsachen nicht unter falsches Licht gesetzt werden, hat man Mühe zu erkennen, wieso eine aus der andern folgen soll und wohin die Absicht des Autors zielt. Darum ist zwar die Reihe der Abbildungen, die das Buch schmücken, recht anziehend; der Text bietet hingegen eine sehr ermüdende Lektüre, und erscheint zuweilen einfach wie eine Anhäufung von Worten, die den Rahmen um die Abbildungen bilden sollen. Dieser Eindruck, den man beim Lesen des Buches gewinnt, kann als ein Beweis für den tatsächlichen Mangel eines innerlichen Zusammenhangs zwischen seinen verschiedenen Teilen gelten.

Venturi hat für die Kunstgeschichte eine Arbeit der nämlichen Art versucht, wie sie seinerzeit für die Literaturgeschichte unternommen wurde (nur daß diese schlicht und ohne Ansprüche auf eine Entwicklungslehre und organische Geschichte auftrat; damals, als man etwa die Variationen des Phädratypus von Euripides bis auf Racine, des Aeneastypus von Virgil bis auf Metastasio untersuchte. Eine solche Untersuchung kann ja in gewissen Fällen ein mythographisches oder philologisches Interesse besitzen, niemals aber künstlerisches, und muß in der Kunst zu falschen Urteilen führen.

Die einzelnen literarischen Werke und Kunstwerke können nur in Monographien über diese Einzelwerke, die einzelnen Autoren oder Epochen oder in dem allgemeinen Gemälde der Literatur- und

Kunstgeschichte studiert werden. Alle übrigen Abschnitte oder Unterteilungen gehorchen nicht mehr den Interessen einer Kunstgeschichte. Beziehen sie sich aber, wie im vorliegenden Falle, auf die Religionsgeschichte, so muß man diese Geschichte mit bewußtem Vorsatz, unter Anwendung der geigneten Mittel, ins Auge fassen; nicht aber die Geschichte des Kultus geradezu für etwas dem Gegenstande Fremdes erklären [1]).

Ich denke hier keineswegs eine neue Kritik von Venturis Buch zu schreiben und halte mich bloß an die allgemeine Frage; darum scheint es mir angemessen, zwei andere Fehler, die es aufweist, hervorzuheben. Der Verfasser hat, als er es schrieb, irgendein Publikum im Auge gehabt, ein »großes« oder »schönes« Publikum, von Damen und Intellektuellen. Dieses Publikum existiert nicht, oder verdient, wenn dies der Fall sein sollte, nicht die Mühe eines Forschers. Will es sich unterrichten, sage ich meinerseits, so möge es studieren, aber nicht ernsthafte Leute zwingen, aufzuhören solche zu sein, um von ihnen unterhalten zu werden. Die Wendung zum Salonpublikum hat auch einen üblen Einfluß auf den Stil dieses Werkes, der deklamatorisch, geziert, unpräzis und unmännlich erscheint.

Endlich mißfällt mir, daß Venturi der landläufigen Mode einer aus den Naturwissenschaften und der positivistischen Philosophie genommenen Phraseologie gehuldigt hat, indem er fortwährend von K e i m e n , von E n t w i c k l u n g , von T y p e n u. dgl. spricht. Ich bin weit davon entfernt zu glauben, die Historiker müßten notwendigerweise Philosophen sein: natürliche Geradheit, der gute Menschenverstand, können bis zu einem gewissen Grade an die Stelle eigentlicher Vorbildung treten; aber ich glaube mit aller Bestimmtheit, daß sie nicht s c h l e c h t e P h i l o s o p h e n s e i n d ü r f e n , die sich auf Hörensagen hin eine philosophische Phraseologie, die sie nicht verstehen, aneignen, und abergläubisch mit Begriffen hantieren, von denen sie keine Rechenschaft geben können. Auch Venturi verfällt in seiner Antwort an Labanca dieser Schwäche. Er erwidert diesem, der ihm die oben berichtete Kritik entgegengehalten hatte, mit der Anklage, er verkenne oder leugne »die Theorien des Galileischen Experiments«.

1) »Was hatte die Geschichte des Kultus hier zu schaffen? Er mag, wenn es ihm beliebt, die Kerzen anzünden, wir handeln von Ikonographie und Kunst.« Venturi, in der o. a. Entgegnung an Labanca.)

Was in aller Welt hat das Galileische Experiment mit der Geschichte im allgemeinen oder mit der Kunstgeschichte im besonderen zu schaffen? Gibt es denn das Experiment in der Geschichte? Anderwärts spricht Venturi davon, daß er an der Universität Rom das Studium der Kunstgeschichte als Beobachtungswissenschaft erst möglich gemacht hätte. Was hat hier die Beobachtung zu tun? Die Geschichte wird durch die Rekonstruktion gemacht, die etwas ganz anderes als die Beobachtung des Naturforschers ist, darauf gerichtet, Regelmäßigkeiten und Gesetze festzustellen.

Es wäre ungerecht, die vielen Verdienste zu leugnen, die Venturi sich um die gegenwärtige Bewegung der Kunstgeschichtsstudien in Italien erworben hat; ich wünsche seiner Schule, der ersten an einer italienischen Universität entstandenen, alles Glück und freue mich der Früchte, die sie bereits zeitigt. Aber gerade deshalb muß ich mit aller Deutlichkeit zu ihm sprechen (und er muß mich mit Geduld anhören, ohne in Gereiztheiten zu verfallen, wie ihm dies Labanca gegenüber begegnet ist), wenn er augenscheinlich einen falschen Pfad einschlägt. Ich befürchte vor allem für die neuentstandenen Studien der Kunstgeschichte in Italien (was übrigens für jegliche Art der Studien gilt) schwere Schäden in der Richtung auf das elegante, oberflächliche, große und grobschlächtige Publikum, sowie auf die leicht errungenen Welt- und Zeitungserfolge. Weshalb ist Venturi im Grunde so wütend auf Labanca? Hat ihn denn dieser nicht fühlen lassen, was jeder Forscher ersehnen muß: eine Kritik, über die man diskutieren kann, die aber in jedem Fall von hohen wissenschaftlichen Forderungen eingegeben ist? [1])

1) Dieser Aufsatz hat u. a. eine Erwiderung in der *Rivista d'Italia*, 15. Dez. 1899 (S. 727—732) hervorgerufen. Ich teile hier ein Stück aus meiner Replik mit, weil sie das oben Gesagte weiter aufzuklären und zu unterstützen geeignet ist:

»Mein Gegner behauptet, Venturi hätte keine Religionsgeschichte der Madonna geben wollen und keineswegs den Anspruch erhoben, ein Kirchenlehrer zu sein. Was dieser hier zu tun hat, weiß ich nicht; aber über die Tatsache, selbst sind wir einig, da ich ja ausdrücklich gesagt habe: »Venturi hat sich in seinem Buche nicht mit der Religionsgeschichte beschäftigt; er will vielmehr die Kunstgeschichte der Madonna geben.«

Es geht also nicht um religiöse, sondern um künstlerische Geschichte. Legt nun aber Venturis Verteidiger dar, wie jener diese seine Kunstgeschichte durchgeführt hat? Gewiß, in folgender Art. »Venturi (sagt er) hat die Geschichte jener Marmorbilder, jener Gemälde, kurz jener Werke geben wollen, die ununterbrochen aus der graduellen, sukzessiven Entwicklung der Künste quellen, unterworfen

dem Geschick eines Zyklus; ganz ebenso wie man die Geschichte eines ornamentalen Motivs hätte geben können, abgeleitet aus dem klassischen Altertum, das sich in der Kunst der Spätzeit erhalten hat, im Mittelalter modifiziert und alteriert wird, und im Höhepunkt der Renaissance zur Entwicklung kommt.«

Um dieses Kauderwelsch meinen Lesern und mir selbst verständlich zu machen, möchte ich es also übersetzen: »Venturi wollte die Geschichte der Madonna ebenso behandeln, wie die Geschichte eines ornamentalen Motivs, z. B. des Akanthusblattes.« Hab' ichs getroffen? Wer nun (und ich bitte meinen Gegner, hier aufmerksam zu sein, denn das ist der springende Punkt) die Geschichte des Akanthusblattes behandelt, der betreibt nicht Geschichte der Kunstwerke (Kunstgeschichte), denn er abstrahiert aus dieser einen Bestandteil und legt über diesen, d e r n i c h t m e h r k ü n s t l e r i s c h , w e i l a b s t r a k t i s t , seine Ansichten dar. Er untersucht z. B., welche botanische Spezies von Akanthus die griechischen und römischen Bildhauer vor Augen hatten, welche die des Mittelalters, welche phantasiegemäße Aenderungen und Zusammenstellungen mit den Daten der Naturnachahmung vorgenommen wurden usw. Aber es wäre albern, von einer k ü n s t l e r i s c h e n Geschichte des Akanthusblattes, von einem Fortschritt dieser letzteren zu einem Ideal hin, von seinem Wachsen, Blühen und Sterben zu sprechen. Denn wie könnte, was a b s t r a k t ist, Phasen des Lebens haben, die allein dem zukommen, was konkret und organisch ist?

Der Irrtum Venturis liegt eben gerade darin, daß er aus einer Reihe von Kunstwerken (= Individuen) ein Element abgezogen hat, das er »Madonna« nennt; und daß er nun den Anspruch erhebt, die Kunstgeschichte dieses abstrakten Elementes zu liefern, als wäre es noch eine künstlerische Tatsache. Er hat damit einen echten und rechten *»transitus ab intellectu ad rem«* vollzogen.

Diese logisch strenge Darlegung kann durch ein weniger elegantes und populäreres Surrogat ersetzt werden; man bedenke nur, daß im Falle, als eine K u n s t g e s c h i c h t e der Madonna zugegeben wird, kein Grund besteht, nicht auch ebensolche K u n s t g e s c h i c h t e n zuzulassen, die Titel, wie folgt, tragen könnten: D e r h l. J o s e f i n d e r K u n s t , d a s K i n d i n d e r K u n s t , d e r O c h s e i n d e r K u n s t , d e r E s e l i n d e r K u n s t , d i e M ü t z e i n d e r K u n s t , d i e S c h u h e i n d e r K u n s t , d i e H ä n d e i n d e r K u n s t , d i e F ü ß e i n d e r K u n s t , d i e N a s e n i n d e r K u n s t usw. *in infinitum!*«

# INHALT DES ZWEITEN BANDES.

Seite

I. ZUR THEORIE DER KRITIK UND GESCHICHTE DER LITERATUR 1

1. Die literarische Kritik als Philosophie . . . . . 3
2. Recht und Unrecht des Aesthetismus . . . . . 17
3. Die Antinomien der Kunstkritik . . . . . 26
4. Ein Beispiel ästhetisierender Kritik . . . . . 30
5. Kritik und Literaturgeschichte . . . . . 35
6. Das Schrifttum als Ausdruck der Gesellschaft . . . . . 40
7. Die Zwecke der Dichter . . . . . 44
8. Determinismus, Psychologie und Kunst . . . . . 48
9. Das Plagiat und die Literatur . . . . . 51
10. Die »vergleichende Literaturwissenschaft« . . . . . 55
11. Themengeschichte und Literaturgeschichte . . . . . 61
    I. Das Thema »Sophonisbe« . . . . . 61
    II. Das Thema »Maria Stuart« . . . . . 67
12. Literaturgeschichte und Kulturgeschichte . . . . . 74
13. Poeten, Literaten und Literaturmacher . . . . . 85
14. Streitfragen der Theaterkritik . . . . . 93
15. Die Geschichte der Literatur als Kunst und die »Prosa« . . . 102
16. Der Journalismus und die Literaturgeschichte . . . . . 107
17. Gelegentlich eines Sonetts von Tansillo . . . . . 112
18. Quellenforschungen (Vorrede zu einer Sammlung von literarischen »Quellen«). . . . . 116
19. Für eine moderne Poetik . . . . . 120
20. Ein altes Wort der »historischen Schule« . . . . . 131
21. Rückkehr zu alten Gedanken . . . . . 135

II. ZUR THEORIE UND KRITIK DER KUNSTGESCHICHTE . . . . 149

1. Die Reform der Kunst- und Literaturgeschichte . . . . . 151
   Anhang: Soziologische Literaturgeschichte . . . . . 172
2. Einige kritische Grundsätze und deren wahrer Sinn . . . . . 178
3. Die Theorie der Kunst als reiner Sichtbarkeit . . . . . 191
   Anhang: Ein eklektischer Versuch in der Geschichtsschreibung der bildenden Künste . . . . . 206
4. Die Kritik und Geschichte der bildenden Künste und ihr gegenwärtiger Zustand . . . . . 213
   Anhang: Zugunsten einer besseren Kritik der bildenden Künste . 231

Seite

5. Der außerästhetische Begriff des Schönen und seine Verwendung in der Kritik . . . . . 235
6. Ueber die Einheit der Künste . . . . . 242
   I. Von einigen Schwierigkeiten, die die Geschichte der Baukunst angehen . . . . . 242
   II. Eine Theorie des Farbenflecks . . . . . 249
   III. Vom Herrschgelüste der Technik . . . . . 258
   IV. Bildnis und Aehnlichkeit . . . . . 265
   V. Illustrationen von Dichterwerken . . . . . 270
   VI. Die »Kunstgeschichte der Madonna« . . . . . 273

# INHALT DES ERSTEN BANDES.

Seite

VORBEMERKUNG . . . . . V

I. BREVIER DER AESTHETIK (Deutsch von Th. Poppe) . . . . . 1
1. Was ist Kunst? . . . . . 3
2. Vorurteile über die Kunst . . . . . 27
3. Die Stellung der Kunst im Geist und in der menschlichen Gesellschaft . . . . . 46
4. Kunstkritik und Kunstgeschichte . . . . . 62

II. ZUR GESCHICHTE DER AESTHETIK . . . . . 79
1. Beginn, Perioden und Charakter der Geschichte der Aesthetik . . 81
2. Germanische und romanische Dichtung . . . . . 104

III. ZUR ALLGEMEINEN KUNSTLEHRE . . . . . 111
1. Die reine Intuition und das lyrische Grundwesen aller Kunst . 113
2. Der Totalitätscharakter des künstlerischen Ausdrucks . . . . . 139
Anmerkung I: Ironie, Satire und Poesie . . . . . 153
Anmerkung II: Ueber die Stufenleiter der Kunstwerke . . . . 157
Anmerkung III: Zucht und Spontaneität . . . . . 159
3. Die Kunst als Schöpfung und die Schöpfung als Tat . . . . . 163
4. Vom Wesen der Allegorie . . . . . 171
5. Pseudoästhetische Begriffe . . . . . 179
I. Der Humor . . . . . 179
II. Die Definitionen der Romantik . . . . . 189

IV. RHETORIK, GRAMMATIK UND SPRACHPHILOSOPHIE . . . . 197
1. Ueber einige von Gröber formulierte Grundsätze der psychologischen Syntax und Stilistik . . . . . 199
2. Die rhetorischen Kategorien und Professor Gröber . . . . . 209
3. Stil, Rhythmus, Reim und anderes . . . . . 215
4. Dieser runde Tisch ist viereckig! . . . . . 223
5. Die phonetischen Gesetze . . . . . 228
6. Aesthetik und Psychologie der Sprache . . . . . 235
7. Die Universalsprache . . . . . 239
8. Die einheitliche Ursprache . . . . . 246
9. Die »Krise« der Sprachwissenschaft . . . . . 251

DATE DUE

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| GAYLORD | | | PRINTED IN U.S.A. |

3 2400 00711 5144

HERMANN EMRICH, Goethes Intuition. *(Heidelberger Abhandlungen 14.) 1928. III, 82 Seiten.* *M. 3.60*

ERHART ERMATINGER, Bildhafte Musik. Entwurf einer Lehre von der musikalischen Darstellungskunst. Mit 9 Notenbeispielen und 13 Textabbildungen. *1928. VII, 109 Seiten.* *M. 7.50*

ERWIN LANGNER, Die Religion Gerhart Hauptmanns. Ein Beitrag zur Problematik der Religion der Gegenwart. *1928. V, 105 Seiten.* *M. 4.—, in Pappband geb. M. 5.50*

ERNST HOWALD, Mythos und Tragödie. *(Philosophie und Geschichte 12.) 1927. 35 Seiten.* *M. 1.80*

WILHELM KNEVELS, Expressionismus und Religion. Gezeigt an der neuesten deutschen expressionistischen Lyrik. *(Sammlung gemeinverst. Vortr. 123.) 1927. 40 Seiten.* *M. 1.80, in der Subskription M. 1.50*

RUDOLF PAMPERRIEN, Das Problem menschlicher Gemeinschaft in Richard Dehmels Werk. *1924. 103 Seiten.* *M. 3.50*

HEINRICH RICKERT, Kant als Philosoph der modernen Kultur. Eine geschichtsphilosophische Betrachtung. *1924. XI, 214 Seiten.* *M. 5.—, in Ganzlwd. geb. M. 7.50*

FRIEDRICH KREIS, Die Autonomie des Aesthetischen in der neueren Philosophie. *1922.* *M. 2.—*

FRITZ KERN, Dante. Vier Vorträge zur Einführung in die göttliche Komödie. *1914. 149 Seiten.* *Nur geb. M. 2.50*

ALBERT GÖRLAND, Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie. Ein Kapitel zur Aesthetik. *1913.* *In Pappbd. geb. M. 2.50*

HERMANN SIEBECK, Grundfragen der Psychologie und Aesthetik der Tonkunst. *1909.* *M. 1.60*

---

VERLAG J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK)
TÜBINGEN

GTU Library
2400 Ridge Road
Berkeley, CA 94709
For renewals call (510) 643-2580
All items are subject to recall

QL29
C87
Ser. 2
V. 3

45053

## OTTO HARNACK

### Aufsätze und Vorträge

*1911, III, 327 S. M. 3.50, geb. M. 4.50*

Inhalt

Die Bedeutung des Zeitalters der Aufklärung für unsere Zeit. — Ueber die Verwendung historischer Stoffe in der Dichtung. — Wandlungen des Urteils über Goethe. — Zu Goethes hundertfünfzigsten Geburtstag. — Goethe und die Renaissance. — Goethes Tasso und Karl Ludwig von Knebel. — Goethe und die neuerschlossene griechische Plastik. — Goethe über künstlerische und mechanische Tätigkeit. — Hochgebirgs- und Meerespoesie bei Goethe. — Goethe als Dramatiker. — Goethe und das Theater. — Zur Prosascene des Faust. — Goethes letzte Tagebücher. — Römisches Deutschtum in der Goethezeit. — Das Jubiläum einer Museumsgründung. — Schiller in drei Jahrhunderten. — Schillers Wallenstein. — Schillers Bekenntnis zur Willensfreiheit. — Schiller und Herder. — Hölderlin und Hardenberg. — Heinrich Heine. Eine Säkularbetrachtung. — Zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas im 19. Jahrhundert. — Christian Dietrich Grabbe. — Eduard Mörike. — Zur Würdigung der dramatischen Kunst Hebbels. — Gervinus. — Friedrich Theodor Vischer. — Paul Heyse. — Zu Björnsons Gedächtnis.

## ERWIN ROHDE

### Kleine Schriften. Band 1—2

*1901, XV, 329 S. und III, 448 S. M. 8.50*

1. Band: Beiträge zur Chronologie, Quellenkunde und Geschichte der griechischen Literatur. Mit Zusätzen aus Handexemplaren des Verfassers.

2. Band: Beiträge zur Geschichte des Romans und der Novelle, zur Sagen-, Märchen- und Altertumskunde. Mit Zusätzen aus den Handexemplaren des Verfassers.

*Die Bände werden nicht einzeln abgegeben.*

Aus der Vorrede

... Der Herausgeber hat sich darauf beschränkt, die eigenhändigen, oft recht schwer lesbaren Bemerkungen und Zusätze von Rohde nutzbar zu machen und seinerseits lediglich Verweisungen auf bezügliche Aeußerungen und Ausführungen des Verfassers selbst hinzuzufügen; davon abgesehen sich aber aller Nachträge zu enthalten, so oft auch solche sehr nahe lagen. Denn wenn Einer, so ist ein so eigenartiger, selbständiger und in sich geschlossener Geist, wie Rohde, berechtigt, zunächst für die Auffassungen und Ergebnisse seiner Forschung Gehör zu verlangen: und gerade der Umstand, daß nicht selten in der neueren philologischen Literatur solche Rücksichtnahme fehlt, bald bei Uebereinstimmungen und Entlehnungen, bald bei anderweitigen Darlegungen ein Hinweis auf ihn vermißt wird, bestärkt die Annahme, daß eine Sammlung wie die vorliegende ein wirkliches Bedürfnis ist, und die Hoffnung, daß sie neben Rohdes Hauptwerken gerade gegenüber manchen bedenklichen Richtungen und Strömungen der Philologie unserer Tage eine so gewichtige und maßgebende Stimme, die in der Vollkraft verstummen mußte, aufs neue und nachhaltig zur Geltung bringen möchte.

---

VERLAG J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK) TÜBINGEN

Druck von H. Laupp jr in Tübingen